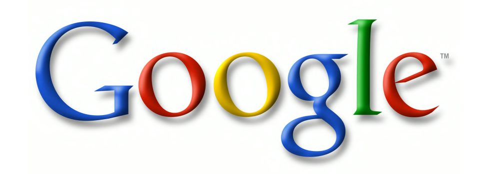
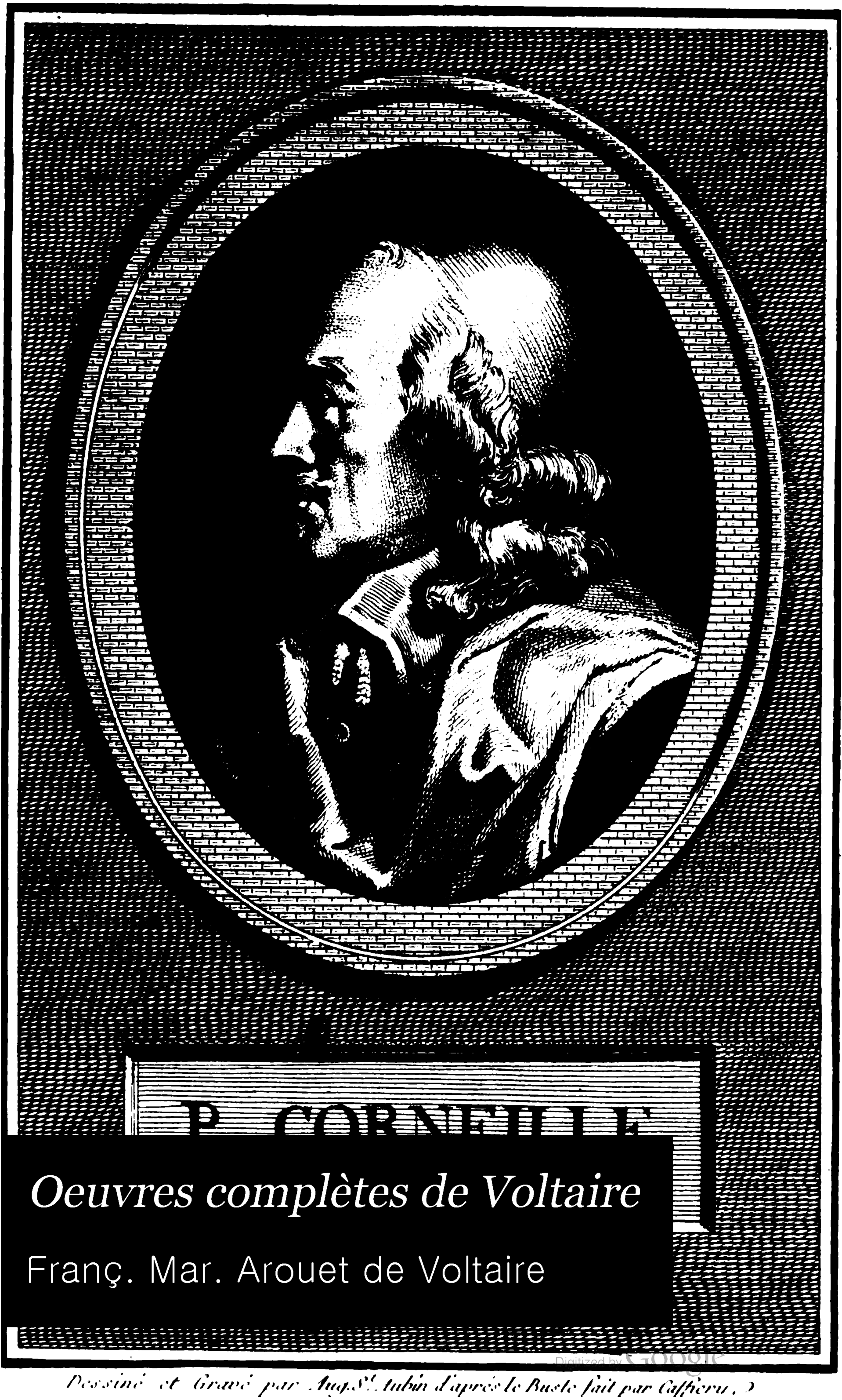
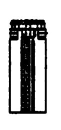




Dessiné et Gravé par Aug. St. Aubin d'après le Buste fait par Caffieri.



ŒUVRES

COMPLÈTES

DE VOLTAIRE.

TOME XLIV.

A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET.

1821.

ŒUVRES

COMPLÈTES

DE VOLTAIRE.

COMMENTAIRES SUR CORNEILLE.

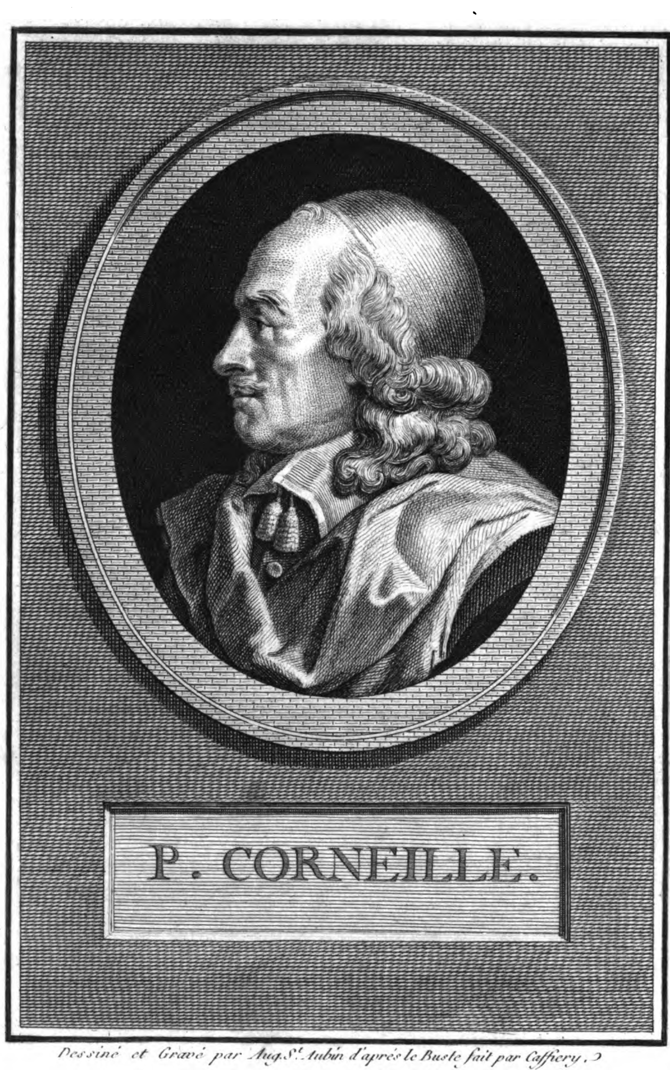
TOME I.



A PARIS,

CHEZ ANTOINE-AUGUSTIN RENOUARD.

M. DCCC. XXI.

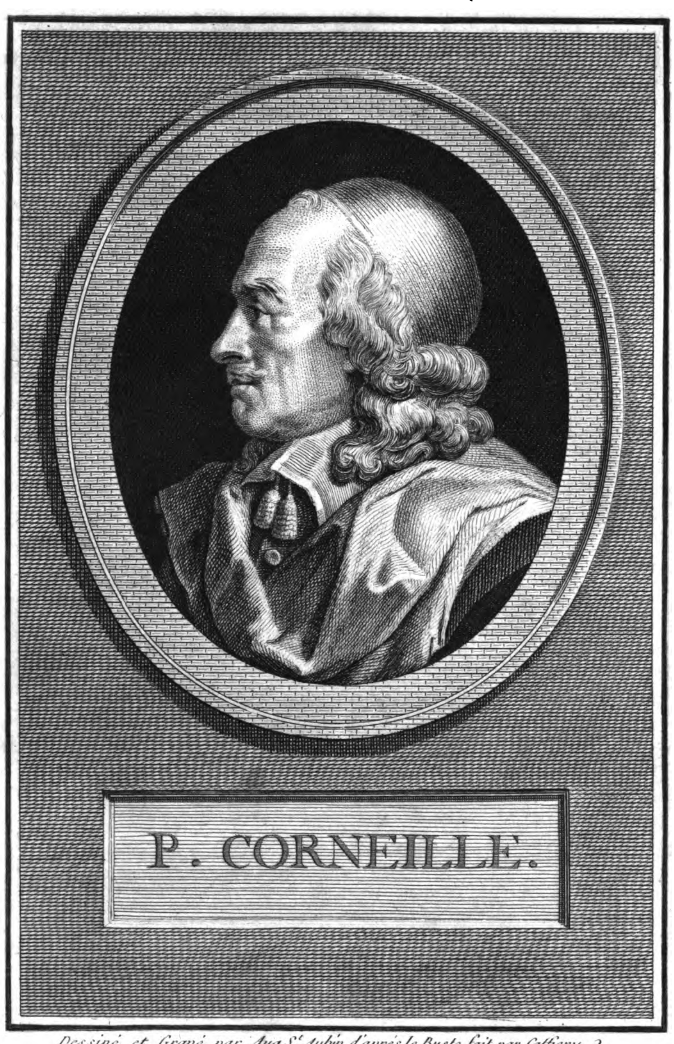


Dessiné et Gravé par Aug. St. Aubin d'aprés le Buste fait par Caffiery.

COMMENTAIRES

[illegible]

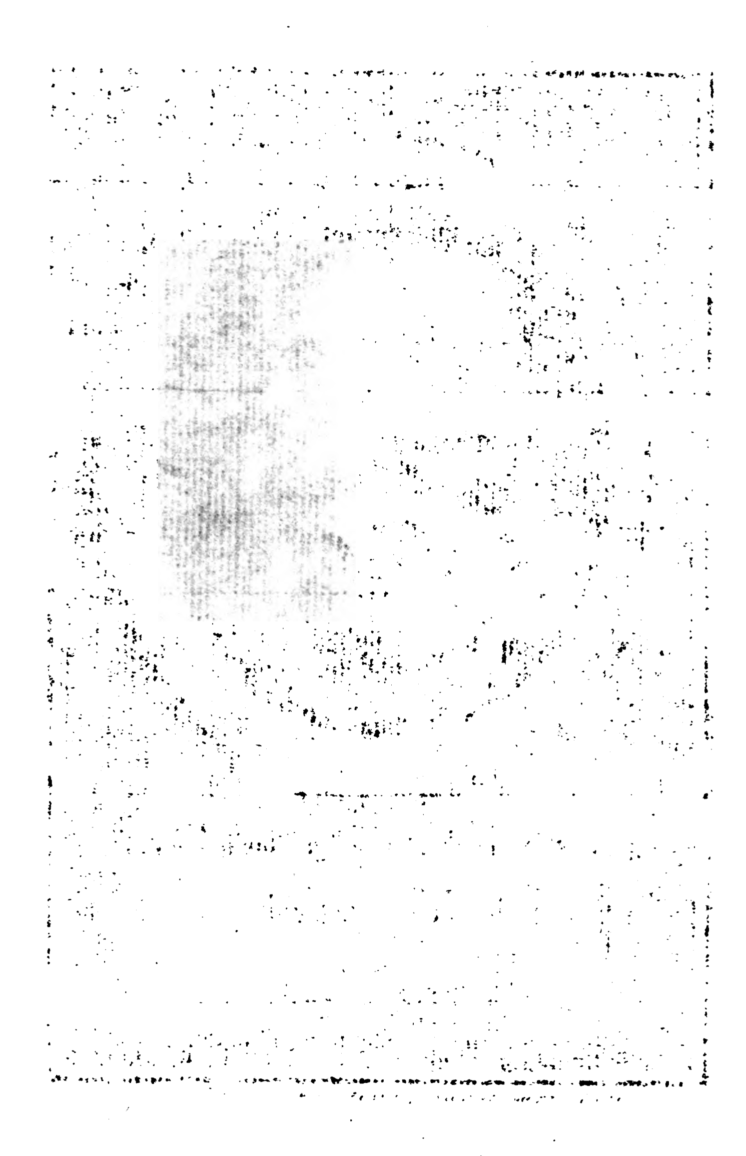
[illegible]



Dessiné et Gravé par Aug. St. Aubin d'après le Buste fait par Caffiery.

COMMENTARIES

[illegible]



COMMENTAIRES
SUR CORNEILLE.

AVERTISSEMENT

DES ÉDITEURS DE L'ÉDITION DE KEHL.

On a eu soin, dans ces *Commentaires*, de citer les passages entiers de Corneille, afin qu'il fût possible de les lire sans avoir son Théâtre sous les yeux; et, pour en faciliter l'usage aux personnes qui ont les différentes éditions de ce poète, on a numéroté les vers de chaque scène.

C'est un des ouvrages de M. de Voltaire les plus propres à former le goût des jeunes gens et des étrangers; et on n'a pas cru pouvoir se permettre de le retrancher de cette édition, ni forcer ceux des souscripteurs qui voudraient avoir les *OEuvres de M. de Voltaire complètes*, d'acheter une édition de Corneille avec les *Commentaires*.*

N. B. Les traductions du *Jules-César* de Shakespeare, et de l'*Héraclius* de Caldéron, sont jointes au théâtre, tome VI de notre édition.

* Pour l'indication des passages de Corneille répondant aux Commentaires de Voltaire, les éditeurs de Kehl avaient dû renvoyer à l'édition de Corneille, de 1774, 8 vol. in-4., parce qu'alors elle était la plus récente, et aussi la plus ample, Voltaire l'ayant non pas soignée lui-même, mais enrichie d'augmentations, soit dans les Commentaires, soit dans d'autres parties. Depuis cette édition, qui est mal exécutée, et très fautive, il en a été fait plusieurs qui lui sont de beaucoup préférables; parmi ces dernières, j'ai dû naturellement choisir celle à laquelle j'ai donné mes soins, et qui a paru en 1817, 12 vol. in-8. R.

A MESSIEURS

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

MESSIEURS,

J'ai l'honneur de vous dédier cette édition des ouvrages d'un grand génie, à qui la France et notre Compagnie doivent une partie de leur gloire. Les *Commentaires* qui accompagnent cette édition seraient plus utiles si j'avais pu recevoir vos instructions de vive voix. Vous avez bien voulu m'éclairer quelquefois par lettres sur les difficultés de la langue; vous m'auriez guidé non moins utilement sur le goût. Cinquante ans d'expérience m'ont instruit, mais ont pu m'égarer; quelques-unes de vos séances m'en auraient plus enseigné qu'un demi-siècle de mes réflexions.

Vous savez, messieurs, comment cette édition fut entreprise; ce que j'ai cru devoir au sang de Corneille était mon premier motif; le second est le désir d'être utile aux jeunes gens qui s'exercent dans la carrière des belles-lettres, et aux étrangers qui apprennent notre langue. Ces deux motifs me donnent quelques droits à votre indulgence. Je vous supplie, messieurs, de me continuer vos bontés, et d'agréer mon profond respect.

VOLTAIRE.

AVERTISSEMENT DU COMMENTATEUR,

SUR LA SECONDE ÉDITION, EN 8 VOL. IN-4., DE 1774.

DANS la première édition de ce *Commentaire*, je crois avoir remarqué toutes les beautés de Corneille, et même avec enthousiasme; car quiconque ne sent pas vivement n'est pas digne de parler de ces morceaux, d'autant plus admirables que nous n'en avions aucun modèle ni dans notre nation ni dans l'antiquité.

Dans le dessein d'être utile aux jeunes gens, dont le goût peut n'être pas encore formé, je remarquai aussi quelques défauts; et j'eus soin de dire, plus d'une fois, que le temps où vivait Corneille était l'excuse de ces fautes.

Des gens qui, dans le fond du cœur, étaient choqués autant que moi de ces défauts, et qui en parlent tous les jours avec le mépris et la dérision qui ne leur conviennent pas, osèrent me reprocher d'avoir imprimé pour le progrès de l'art, et d'avoir discuté, avec quelque attention, la centième partie des critiques qu'ils débitent eux-mêmes si souvent dans les cafés et dans les réduits qu'ils fréquentent.

Pour répondre à leurs reproches, j'examinerai plus sévèrement toutes les pièces de Corneille, tant celles qui auront un succès éternel, que celles qui n'ont eu qu'un succès passager; j'oublierai son nom, et je n'aurai devant les yeux que la vérité : j'ai eu cette hardiesse nécessaire sur des objets plus importans; je l'aurai sur cette partie de la littérature.

Ceux qui crurent que je voulais exalter Corneille par des louanges se trompèrent; ceux qui imaginèrent que je voulais le déprimer par des critiques se trompèrent bien davantage : je ne voulus qu'être juste. J'avais assez long-temps réfléchi sur l'art, je l'avais assez exercé, pour être en droit de dire mon avis. Je dus le dire, puisque j'étais obligé de faire un *Commentaire*.

Ce fut en partie ce *Commentaire* même qui servit à l'établissement heureux de la descendante de ce grand homme; mais il fallait aussi servir le public. Ce n'est pas la personne de P. Corneille, mort il y a si long-temps, que je respectai; c'était Cinna, c'était le vieil Horace, c'étaient Sévère et Pauline, c'était le dernier acte de *Rodogune*. Ce n'est pas lui que je voulus déprimer, quand je développai les raisons de ses inégalités : quand on préfère une maison, un jardin, un tableau, une statue, une musique, le connaisseur ne songe ni à l'architecte, ni au jardinier, ni au peintre, ni au statuaire, ni au musicien; il n'a que l'art en vue, et non l'artiste. Au contraire, les contemporains, toujours jaloux, ne songent qu'à l'artiste et oublient l'art : aucun de ceux qui écrivirent contre Corneille n'avait la moindre connaissance du théâtre : l'abbé d'Aubignac même qui avait tant lu Aristote, et qui disait tant d'injures à Corneille, n'avait pas la première idée de cette pratique du théâtre qu'il croyait enseigner.

Un orgueil très méprisable, un lâche intérêt plus méprisable encore, sont les sources de toutes ces critiques dont nous sommes inondés : un homme de génie entreprendra une pièce de théâtre ou un autre poëme pour acquérir quelque gloire; un Fréron le dénigrera pour gagner un écu. Un homme qui fait un

honneur infini à la littérature, enrichit la France du beau poëme des *Saisons*, sujet dont jusqu'ici notre langue n'avait pu exprimer les détails; cet ouvrage joint au mérite extrême de la difficulté vaincue les richesses de la poésie et les beautés du sentiment. Qu'arrive-t-il? un jeune pédant de collége, ignorant et étourdi, pressé par l'orgueil et par la faim, écrit un gros libelle contre l'auteur et l'ouvrage : il prétend qu'il ne faut jamais faire des poëmes sur les saisons; il critique tous les vers sans alléguer la moindre raison de sa censure; et après avoir décidé en maître, ce pauvre écolier va lire aux comédiens sa *Médée*.

Un homme de cette espèce, nommé Sabatier, natif de Castres, fait un Dictionnaire littéraire, et donne des louanges à quelques personnes pour avoir du pain : il rencontre un autre gueux qui lui dit : Mon ami, tu fais des eloges, tu mourras de faim; fais un dictionnaire de satires, si tu veux avoir de quoi vivre. Le malheureux travaille en conséquence, et n'en est pas plus à son aise.

Telle était la canaille de la littérature du temps de Corneille; telle elle est aujourd'hui, telle on la verra dans tous les temps; il y aura toujours dans une armée des officiers et des goujats, et dans une grande ville, des magistrats et des filous.

RÉPONSE

A UN DÉTRACTEUR DE CORNEILLE.

(Tome x, page 397 de l'édition de 1817, 12 vol. in-8.)

Comme on achevait cette édition [1], il est tombé entre les mains de l'éditeur je ne sais quel livre intitulé : *Réflexions morales, politiques, historiques et littéraires, sur le théâtre*, sans nom d'auteur; à Avignon, chez Marc Chave, imprimeur et libraire.

L'auteur paraît être un de ces fanatiques qui commencent depuis quelque temps à lever la tête, et qui se déclarent les ennemis des rois, des lois, des usages, et des beaux-arts. Cet homme pousse la démence jusqu'à traiter Corneille d'impie. Il dit que le parallèle continuel que Corneille fait des hommes avec les dieux, fait tout le sublime de ses pièces. Il anathématise ces beaux vers que Cornélie, dans *la Mort de Pompée*, adresse aux cendres de son mari :

> Oui, je jure des dieux la puissance suprême,
> Et, pour dire encor plus, je jure par vous-même,
> Car vous êtes plus cher à ce cœur affligé, etc.

Et voici comme cet homme s'exprime :

« Mettre des cendres au-dessus de la puissance des « dieux qu'on adore, est-il rien de plus faux et de plus « insensé ? Cette pensée tournée et retournée, est répé- « tée en mille endroits dans les tragédies de Corneille.

[1] L'édition de 1764, en 12 vol. in-8., du théâtre de Corneille, avec le commentaire de M. de Voltaire.

« Ce fou, qui aux Petites-Maisons se disait le *Père éter-*
« *nel*, et cet autre, qui se croyait Jupiter, ne parlaient
« pas plus follement, etc. »

Il faut voir quel est ici le fou, si c'est le grand Corneille ou son détracteur. Ce pauvre homme n'a pas compris que, *pour dire encore plus*, ne signifie pas et ne peut signifier que la cendre de Pompée est au-dessus de la Divinité, mais que la cendre de son époux est plus chère à Cornélie que les dieux qui n'ont pas secouru Pompée. Ce sentiment, qui échappe à une douleur excessive, n'a jamais déplu à personne. Le détracteur prétend-il qu'on doive, sur le théâtre, adorer dévotement Jupiter et Vénus? que prétend-il? que veut-il? et qui de Corneille ou de lui mérite les Petites-Maisons? Laissons ces misérables compiler des déclamations ignorées. Le mépris qu'on a pour eux est égal au respect qu'on a pour le grand Corneille.

RÉPONSE A UN ACADÉMICIEN.

(Tome x, page 399, in-8., de 1817.)

Vous me reprochez, monsieur, de n'avoir pas assez étendu ma critique, dans mes *Commentaires*, sur plusieurs vers de Corneille; vous voudriez que j'eusse examiné plus sévèrement les fautes contre la langue et contre le goût; vous blâmez ces vers-ci dans Pompée: [1]

> Qu'il eût voulu souffrir qu'un bonheur de mes armes
> Eût vaincu ses soupçons, dissipé ses alarmes.
> Prenez donc en ces lieux liberté tout entière.

J'avoue que je devais remarquer les deux premiers vers, *qu'un bonheur des armes* ne peut se dire, et qu'un bonheur des armes qui eût vaincu des soupçons n'est pas tolérable; mais il y a tant de fautes de cette espèce, que j'ai craint de charger trop les *Commentaires*. J'ai laissé quelquefois au lecteur le soin d'observer par lui-même les beautés et les défauts.

> Prenez donc en ces lieux liberté tout entière,

ne me paraît point un vers assez défectueux pour en faire une note. Vous avez trouvé trop de déclamation, trop de répétitions dans le rôle de Cornélie. Il me semble que je l'indique assez.

Je ne puis blâmer, avec la même rigueur que vous, ce que Cornélie dit au cinquième acte, en tenant l'urne de Pompée dans ses mains :

> N'attendez pas de moi de regrets ni de larmes;

[1] Acte III, scène IV.

Un grand cœur à ses maux applique d'autres charmes;
Les faibles déplaisirs s'amusent à parler,
Et quiconque se plaint cherche à se consoler.

Il est vrai qu'en général on ne doit point dire de soi qu'on a un grand cœur; il est vrai qu'aujourd'hui on n'applique point de charmes à des maux; il est encore vrai que, quand on parle assez long-temps, on ne doit point dire que les faibles déplaisirs s'amusent à parler: mais voici ce qui m'a déterminé à ne point critiquer ces vers. Il m'a paru que Cornélie s'impose ici le devoir de montrer un grand cœur, plutôt qu'elle ne se vante d'en avoir un.

Appliquer des charmes à des maux, m'a paru bien, parce que, dans ces temps-là, ce qu'on appelait charmes, la magie, était extrêmement en vogue, et que même Sextus Pompée, fils de Cornélie, fut très connu pour avoir employé les prétendus secrets des sortiléges. *Les faibles déplaisirs s'amusent à parler*, semble signifier ici, *s'amusent à se plaindre*, et Cornélie s'excite à la vengeance.

Je n'ai point repris ces vers:

Mettant leur haine bas me sauvent aujourd'hui,
Par la moitié qu'en terre il a reçu de lui.

Je conviens avec vous qu'ils sont mauvais; mais ayant déjà remarqué la même faute dans *Polyeucte*, je n'ai pas cru devoir y revenir dans les notes sur *Pompée*.

Si vous me reprochez trop d'indulgence, vous savez que d'autres ont trouvé dans mes remarques trop de sévérité; mais je vous assure que je n'ai songé ni à être indulgent, ni à être difficile. J'ai examiné les ouvrages que je commentais, sans égard ni au temps où ils ont été faits, ni au nom qu'ils portent, ni à la nation dont

est l'auteur. Quiconque cherche la vérité ne doit être d'aucun pays. Les beaux morceaux de Corneille m'ont paru au-dessus de tout ce qui s'est jamais fait dans ce genre chez aucun peuple de la terre : je ne pense point ainsi parce que je suis né en France, mais parce que je suis juste. Aucun de mes compatriotes n'a jamais rendu plus de justice que moi aux étrangers; je peux me tromper, mais c'est assurément sans vouloir me tromper.

Le même esprit d'impartialité me fait convenir des extrêmes défauts de Corneille, comme de ses grandes beautés. Vous avez raison de dire que ses dernières tragédies sont très mauvaises, et qu'il y a de grandes fautes dans ses meilleures. C'est précisément ce qui me prouve combien il est sublime, puisque tant de défauts n'ont diminué ni son mérite ni sa gloire. Je crois de plus qu'il y a des sujets qui ont par eux-mêmes des défauts absolument insurmontables : par exemple, il me semble qu'il était impossible de faire cinq actes de la tragédie des *Horaces* sans des longueurs et des additions inutiles. Je dis la même chose de *Pompée;* et il me paraît évident que l'on ne pouvait faire le beau cinquième acte de *Rodogune*, sans gâter le caractère de la princesse qui donne le nom à la pièce.

Joignez à tous ces obstacles, qui naissent presque toujours du sujet même, la prodigieuse difficulté d'être précis et éloquent en vers dans notre langue. Songez combien nous avons peu de rimes dans le style noble. Sentez quelles peines extrêmes on éprouve à éviter la monotonie dans nos vers, qui marchent toujours deux à deux, qui souffrent très peu d'inversions, et qui ne permettent aucun enjambement.

Considérez encore la gêne des bienséances, celle de lier les scènes de façon que le théâtre ne reste jamais vide; celle de ne faire ni entrer ni sortir aucun acteur sans raison. Voyez combien nous sommes asservis à des lois que les autres nations n'ont pas connues; vous verrez alors quel est le mérite de Corneille d'avoir eu du moins des beautés qu'aucune nation n'a, je crois, égalées. Mais aussi vous voyez qu'il n'est guère possible d'atteindre à la perfection. Les difficultés de l'art et les limites de l'esprit se montrent partout. Si quelque pièce entière approche de cette perfection, à laquelle il est à peine permis à l'homme de prétendre, c'est peut-être, comme je l'ai dit, la tragédie d'*Athalie*, c'est celle d'*Iphigénie*. J'ai toujours pensé que ce sont là les deux chefs-d'œuvre de la France, comme j'ai pensé que le rôle de Phèdre était le plus beau de tous les rôles, sans faire aucun tort au grand mérite du petit nombre des autres ouvrages qui sont restés en possession du théâtre. Ce mérite est si rare, et cet art est si difficile, qu'il faut avouer que depuis Racine nous n'avons rien eu de véritablement beau.

Par quelle fatalité faut-il que presque tous les arts dégénèrent dès qu'il y a eu de grands modèles? Vous n'êtes content, monsieur, d'aucune des pièces de théâtre qu'on a faites depuis quatre-vingts ans; voilà presque un siècle entier de perdu. Je suis malheureusement de votre avis: je vois quelques morceaux, quelques lambeaux de vers épars çà et là, dans nos pièces modernes, mais je ne vois aucun bon ouvrage. J'oserai convenir avec vous hardiment qu'il y a une tragédie d'*Œdipe*, qui est mieux reçue au théâtre que celle de Corneille; mais je crois, avec la même ingénuité, que

cette pièce ne vaut pas grand'chose, parce qu'il y a de la déclamation, et que le froid ressouvenir des anciennes amours de Philoctète et de Jocaste me paraît insupportable.

Toutes les autres pièces du même auteur me semblent très médiocres ; et la preuve en est que j'en oublie volontiers tous les vers, pour ne m'occuper que de ceux de Racine et de Corneille.

J'ai fait, toute ma vie, une étude assidue de l'art dramatique; cela seul m'a mis en droit de commenter les tragédies d'un grand maître. J'ai toujours remarqué que le peintre le plus médiocre se connaissait quelquefois mieux en tableaux qu'aucun des amateurs qui n'ont jamais manié le pinceau.

C'est sur ce fondement que je me suis cru autorisé à dire ce que je pensais sur les ouvrages dramatiques que j'ai commentés, et de mettre sous les yeux des objets de comparaison. Tantôt je fais voir comment un Espagnol et un Anglais ont traité à peu près les mêmes sujets que Corneille. Tantôt je tire des exemples de l'inimitable Racine. Quelquefois je cite des morceaux de Quinault, dans lequel je trouve, en dépit de Boileau, un mérite très supérieur.

Je n'ai pu dire que mon sentiment. Ce n'est point ici un vain discours d'appareil, dans lequel on n'ose expliquer ses idées, de peur de choquer les idées de la multitude; mais en exposant ce que j'ai cru vrai, je n'ai en effet exposé que des doutes que chaque lecteur pourra résoudre.

J'ai toujours souhaité, en voyant la tragédie de *Cinna*, que, puisque Cinna a des remords, il les eût immédiatement après la scène où Auguste lui dit :

Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire,
Mais je le retiendrai pour vous en faire part.

Je n'ai pensé ainsi qu'en interrogeant mon propre cœur; il m'a semblé que, si j'avais conspiré contre un prince, et si ce prince m'avait accablé de bienfaits dans le temps même de la conspiration, ce serait alors même que j'aurais éprouvé un violent repentir.

Si d'autres lecteurs pensent autrement, je ne puis que les laisser dans leur opinion; mais je sens qu'il ne m'est pas possible de leur sacrifier la mienne.

J'observerai encore avec vous, qu'il y a quelquefois un peu d'arbitraire dans la préférence qu'on donne à certains ouvrages sur d'autres. Tel homme préférera *Cinna*, tel autre *Andromaque*; ce choix dépend du caractère du juge. Un politique s'occupera de Cinna plus volontiers; un homme plein de sentiment sera beaucoup plus touché d'Andromaque. Il en est de même dans tous les arts : ce qui se rapproche le plus de nos mœurs est toujours ce qui nous plaît davantage.

Ainsi, monsieur, quand je vous dis que les tragédies d'*Athalie* et d'*Iphigénie* me paraissent les plus parfaites, je ne prétends point dire que vous deviez avoir moins de plaisir à celles qui seront plus de votre goût. Je prétends seulement que, dans ces deux pièces, il y a moins de défauts contre l'art que dans aucune autre; que la magnificence de la poésie y répand ses charmes avec moins d'enflure, et avec plus d'élégance que dans les pièces d'aucun autre auteur; que jamais plus de difficultés n'ont produit plus de beautés : mais, comme il y a des beautés de différente espèce, celles qui seront le plus conformes à votre manière de penser

seront toujours celles qui devront faire le plus d'effet sur vous.

Je m'en suis entièrement rapporté à vous sur tout ce qui regarde la grammaire : c'est un article sur lequel il ne peut guère y avoir deux avis ; mais, pour ce qui regarde le goût, je ne peux faire autre chose que de conserver le mien, et de respecter celui des autres.

SENTIMENT

D'UN ACADÉMICIEN DE LYON,

SUR QUELQUES ENDROITS DES COMMENTAIRES DE CORNEILLE.

(Tome x, page 406.)

J'AVAIS adopté, dans ma jeunesse, quelques idées de M. de Voltaire sur la poésie, et sur la manière d'en juger. Les critiques de M. Clément m'ont inspiré quelques réflexions dont je vais rendre compte aux gens de lettres plus instruits que moi, qui les jugeront.

M. de Voltaire, en commentant Corneille, a prétendu qu'il ne faut introduire dans le discours que des métaphores qui puissent former une image ou noble, ou agréable. Il condamne ces deux vers d'*Héraclius* :

> Et n'eût été Léonce en la dernière guerre,
> Ce dessein avec lui serait tombé par terre.

Il blâme sur ce principe ces autres vers d'*Héraclius* :

> Le peuple impatient de se laisser séduire
> Au premier imposteur armé pour me détruire,
> Qui s'osant revêtir de ce fantôme aimé,
> Voudra servir d'idole à son zèle charmé.

Pour sentir, dit-il, combien cela est mal exprimé, mettez en prose ces vers :

Le peuple est impatient de se laisser séduire au premier imposteur armé pour me détruire, qui s'osant revêtir de ce fantôme aimé, voudra servir d'idole à son zèle charmé.

Ne sera-t-on pas révolté de cette foule d'impropriétés? Peut-on se vêtir d'un fantôme? L'image est-elle juste? Comment peut-on se mettre un fantôme sur le corps? etc.

M. Clément traite ce sentiment de M. de Voltaire de *ridicule excessif*. Il l'attaque d'une manière plausible en ces termes:

« La métaphore est principalement consacrée aux « choses intellectuelles qu'elle veut rendre sensibles « par des images frappantes. Ainsi, quand on dit: Mon « âme s'ouvre à la joie, mon cœur s'épanouit, on em-« prunte l'image d'une fleur qui s'ouvre et s'épanouit « aux rayons du soleil. Or, quoiqu'on puisse peindre « cette fleur, on ne peut pas assurément peindre de « même une âme, etc. »

Il me semble qu'on doit répondre à M. Clément: Ce n'est pas de pareilles métaphores que M. de Voltaire parle; elles sont devenues des expressions vulgaires reçues dans le langage commun. Le premier qui a dit, mon cœur s'ouvre à la joie, la tristesse m'abat, l'espérance me ranime, a exprimé ces sentimens par des images fortes et vraies: il a senti son cœur, qui était auparavant comme serré et flétri, se dilater en recevant des consolations: et c'est même ce que des peintres, en des temps grossiers, ont voulu figurer dans des tableaux d'autel, en peignant des cœurs frappés de rayons qu'on supposait être ceux de la grâce. La tristesse ne jette point une âme sur le plancher; mais un peintre peut fort bien figurer un homme abattu, terrassé par la douleur, et en figurer un autre qui se relève avec sérénité, quand l'espérance lui rend ses forces. Une âme ferme, un cœur dur, tendre, caché,

volage, un esprit lumineux, raffiné, pesant, léger, furent d'abord des métaphores : elles ne le sont plus, c'est le langage ordinaire. M. de Voltaire parle de celles qu'un poète invente. Je crois avec lui qu'il faut absolument qu'elles soient toujours justes et pittoresques. *Un dessein qui tombe à terre* n'a, ce me semble, ni justesse, ni vérité, ni grâce, et il est impossible de s'en faire une idée. M. Clément prétend qu'on peut dire dans une tragédie, *un dessein est tombé par terre*, parce qu'on dit dans la conversation, *ce dessein a échoué*. Je crois qu'il se trompe. Je pense que le premier qui s'avisa de dire, *mes desseins ont échoué*, se servit d'une métaphore hardie, noble, frappante et très pittoresque. L'idée en était prise d'un naufrage, et les *desseins* étaient mis à la place de l'homme; c'était proprement l'homme qui fesait naufrage. Il est d'usage de dire qu'un dessein a échoué; ce n'est plus une métaphore, c'est aujourd'hui le mot propre. Il n'en est pas de même de *tomber par terre ;* c'est une invention du poète, elle n'a rien de pittoresque ni de noble; et ce vers ne me paraît pas plus élégant que celui-ci :

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre.

Il me semble aussi que personne n'approuvera un imposteur qui *s'osant revêtir d'un fantôme aimé*, *sert d'idole à un zèle charmé*. Si quelqu'un s'avisait aujourd'hui de nous donner de tels vers, je ne pense pas qu'on trouvât un seul homme qui osât en prendre la défense.

On a blâmé dans l'*Andromaque* ce vers d'Oreste, qui compare les feux de son amour aux feux qui consument Troie:

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

On condamne ce vers d'Arons dans *Brutus*, où Arons dit, en parlant des remparts de Rome,

> Du sang qui les inonde ils semblent ébranlés.

En effet ces figures sont trop recherchées, trop hors de la nature. Le *fantôme* aimé dont on se revêt pour servir d'idole au zèle charmé, paraît encore plus défectueux. C'est ce que le père Bouhours appelle du nervèze, dans sa *Manière de bien penser*.

Souvent il arrive que des vers louches, obscurs, mal construits, hérissés de figures outrées, et même remplis de solécismes, font quelque illusion sur le théâtre. La règle que donne M. de Voltaire, pour discerner ces vers, me paraît assez sûre. Dépouillez ces vers de la rime et de l'harmonie, réduisez-les en prose; alors le défaut se montre à nu, comme la difformité d'un corps qu'on a dépouillé de sa parure.

Je me souviens d'avoir entendu réciter ces vers, dans une tragédie fort extraordinaire:

> Du sang de Nonius avec soin recueilli,
> Autour d'un vase affreux dont il était rempli,
> Au fond de ton palais j'ai rassemblé leur troupe;
> Tous se sont abreuvés de cette horrible coupe.

Réduisez ces vers en prose, et voyez si vous pouvez en faire quelque chose d'intelligible. Comparez-les ensuite aux vers d'Eschyle sur un sujet semblable, traduits par Boileau dans le Traité du sublime:

> Sur un bouclier noir sept chefs impitoyables
> Épouvantent les dieux de sermens effroyables;
> Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
> Tous, la main dans le sang, jurent de se venger.

C'est à peu près la même idée que celle des vers précédens; mais quelle différence! vous trouverez ici non-

seulement de grandes images et de l'harmonie, mais encore toute l'exactitude de la prose la plus châtiée.

Le judicieux Boileau avait donc très grande raison de dire :

> Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
> Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.
> Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Je pense qu'il n'y a aucun bon vers, même avec la construction la plus hardie, qui ne résiste à l'épreuve que M. de Voltaire propose, et qui ne sorte triomphant de cet examen rigoureux. *Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle!* est peut-être la construction la plus hasardée qu'on ait jamais faite. C'est un vers, si on compte douze syllabes; c'est de la prose, si on en détache le vers suivant. Mais dans l'un et dans l'autre cas, *qu'aurais-je fait fidèle* est mille fois plus énergique que si on disait, qu'aurais-je fait si tu avais été fidèle! Ce tour si nouveau enlève; il ne faudrait pas le répéter. Il y a des expressions que Boileau appelle *trouvées*, qui font un effet merveilleux dans la place où un homme de génie les emploie : elles deviennent ridicules chez les imitateurs.

M. Clément croit que M. de Voltaire veut dire qu'il faut tourner en prose un vers, en lui substituant d'autres expressions pour en bien juger. C'est précisément le contraire. Il faut laisser la construction entière, telle qu'elle est, avec tous les mots tels qu'ils sont, et en ôter seulement la rime.

M. de Lamotte sembla prétendre que l'inimitable Racine n'était pas poète; et, pour le prouver, il ôta les rimes à la première scène de *Mithridate*, en conservant

scrupuleusement tout le reste, comme il le devait pour son dessein. M. de Voltaire lui démontra, si je ne me trompe, que c'était par cela même que ce grand homme était aussi bon poète qu'on peut l'être dans notre langue. Pourquoi? c'est qu'on ne trouva pas dans toute cette scène de *Mithridate*, délivrée de l'esclavage de la rime, un seul mot qui ne fût à sa place, pas une construction vicieuse, rien d'ampoulé ou de bas, rien de faux, de recherché, de répété, d'obscur, de hasardé. Tous les gens de lettres convinrent que c'était la véritable pierre de touche. On voyait que Racine avait surmonté sans effort toutes les difficultés de la rime. C'était un homme qui, chargé de fers, marchait librement avec grâce. C'est certainement ce qu'on ne pouvait dire d'aucun autre tragique depuis les belles scènes de *Cornélie*, de *Pauline*, d'*Horace*, de *Cinna*, du *Cid*. Ouvrons *Rodogune* dont la dernière scène est un chef-d'œuvre, et lisons le commencement de cette pièce fameuse, dégagé seulement de la rime.

« Ce jour *pompeux*, ce jour heureux nous luit enfin « qui doit dissiper la *nuit d'un trouble si long*, ce grand « jour où l'hyménée étouffant la vengeance, remet l'in- « telligence entre le Parthe et nous, affranchit la prin- « cesse, et nous fait pour jamais un lien de la paix du « motif de la guerre. Mon frère, ce grand jour est venu « où notre reine, cessant de tenir plus la *couronne in- « certaine*, doit rompre son silence obstiné aux yeux « de tous, nous déclarer l'aîné de deux princes *jumeaux*, « et l'avantage seul d'un *moment de naissance* dont « elle a caché la connaissance jusqu'ici, mettant le « sceptre dans la main *au* plus heureux, va faire l'un « sujet, et l'autre roi. Mais n'admirez-vous point que

« cette même reine *le* donne pour époux à l'objet de sa « haine, et n'en doit faire un roi qu'afin de couronner « celle qu'elle aimait à gêner dans les fers? *Rodogune*, « traitée par elle en esclave, *va être montée par elle* « sur le trône, etc. »

En lisant ce commencement de *Rodogune* tel qu'il est mot à mot dans la pièce, je découvre tout ce qui m'était échappé à la représentation. Un jour *pompeux*, un jour *heureux*, un *grand* jour, en quatre vers; une *nuit d'un* trouble, une princesse *affranchie*, sans que je sache encore quelle est cette princesse; un *motif* de la guerre qui devient un lien de la paix, sans que je puisse deviner quel est ce motif, quelle est cette guerre, qui la fait, à qui on la fait, quel est le personnage qui parle. Je vois une reine qui cesse de *tenir plus* la couronne incertaine, et qui va mettre le sceptre dans la main *au* plus heureux; mais on ne m'apprend pas seulement le nom de cette reine; j'apprends seulement que *Rodogune va être montée* sur le trône par cette reine inconnue.

Toutes ces irrégularités se manifestent à moi bien plus aisément dans la prose, que lorsqu'elles m'étaient déguisées par la rime et par la déclamation. Je suis confirmé alors dans le principe de M. de Voltaire, qui établit que, pour bien juger si des vers sont corrects, il faut les réduire en prose. M. Clément dit que *ce système est celui d'un fou*. Je ne crois point être fou en l'adoptant; j'espère seulement que M. Clément aura un jour une raison plus sage et plus honnête.

Les bornes de ce petit écrit ne me permettent que d'ajouter ici quelques mots sur les injures atroces que M. Clément dit à M. de Laharpe, dans sa dissertation qui devait être purement grammaticale. Il l'accuse

d'avoir fait une partie des *Commentaires* sur le théâtre de Corneille par un motif d'intérêt, et il hasarde cette calomnie pour l'accabler d'outrages qui ne peuvent que retomber sur celui qui les prodigue si injustement. Je n'ai jamais vu M. de Voltaire; mais je suis assez instruit de ses procédés envers la famille de Pierre Corneille, et du sentiment de tous les honnêtes gens, pour savoir combien ils réprouvent les invectives odieuses de M. Clément, qui sont aussi déplacées que ses critiques. J'ai peu vu M. de Laharpe; je ne le connais que par les excellens ouvrages qui lui ont mérité tant de prix à l'Académie, et par des pièces de poésie qui respirent le bon goût. Tous ceux qui ont pu lire ce libelle de M. Clément, condamnent unanimement cette fureur grossière avec laquelle il amène ici le nom de M. de Laharpe pour l'insulter sans aucune raison. On est bien surpris qu'il continue comme il a débuté, et qu'après avoir fait un volume d'injures, déjà oublié, contre M. de Saint-Lambert et tant d'autres gens de lettres si estimables, il veuille persuader au public que MM. de Voltaire et de Laharpe ont travaillé de concert à décrier le grand Corneille, tandis que l'auteur de *Zaïre*, d'*Alzire*, de *Mérope*, de *Brutus*, de *Sémiramis*, de *Mahomet*, de *l'Orphelin de la Chine*, de *Tancrède*, est à genoux devant le père du théâtre, devant le grand auteur du *Cid*, des *Horaces*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, de *Pompée;* tandis qu'il ne relève les fautes qu'en admirant les beautés avec enthousiasme; tandis qu'à peine il critique *Pertharite*, *Théodore*, *Don Sanche*, *Attila*, *Pulchérie*, *Agésilas*, *Suréna;* enfin, tandis qu'il n'a entrepris le commentaire de cet auteur si grand et si inégal, que pour augmenter la dot de sa vertueuse descendante.

Il m'a paru que le commentateur de Corneille n'avait eu en vue que la vérité, et l'instruction des gens de lettres. J'aime à voir comment en imitant la conduite de l'Académie, lorsqu'elle jugea *le Cid*, il mêle à tout moment la juste louange à la juste critique. J'aime à voir comme il craint souvent de décider. Voici comme il s'exprime sur une difficulté qu'il se propose dans l'examen du troisième acte de *Cinna*. *C'est sur quoi les lecteurs qui connaissent le cœur humain doivent prononcer. Je suis bien loin de porter un jugement.* J'aime surtout à voir avec quel respect, avec quels sentimens d'un cœur pénétré il met *Cinna* au-dessus de l'*Électre* et de l'*OEdipe* de Sophocle, ces deux chefs-d'œuvre de la Grèce; et cela même en relevant de très grands défauts dans *Cinna*. M. de Voltaire m'a paru un homme passionné de l'art, qui en sent les beautés avec idolâtrie, et qui est choqué très vivement des défauts. Un libraire m'a assuré qu'il se traite ainsi lui-même, et qu'il a été malade, par un excès d'affliction, de ce qu'on avait imprimé de lui des pièces de société qu'il ne jugeait pas dignes du public.

Qu'a donc de commun M. Clément avec l'auteur de *Cinna*, et avec celui de *Mahomet?* De quel droit se met-il entre eux? Pourquoi ce déchaînement contre tous ses contemporains? Faut-il aboyer ainsi à la porte à tous ceux qui entrent dans la maison? que ne donne-t-il plutôt des exemples? que ne donne-t-il sa tragédie de *Médée?* nous lui applaudirons si elle est bonne. Les beautés qu'il aura répandues enrichiront notre littérature; mais tant qu'il fatiguera le public de satires en prose, et d'injures personnelles, il ne faudra que le plaindre.

REMARQUES

SUR LES DISCOURS DE CORNEILLE,

IMPRIMÉS A LA SUITE DE SON THÉATRE, TOME X DE L'ÉDITION IN-8. PUBLIÉE EN 1817.

PREMIER DISCOURS.

DU POËME DRAMATIQUE.

Tome x, page 3. *Il faut observer l'unité d'action, de lieu et de jour ; personne n'en doute.*

On en doutait tellement du temps de Corneille, que ni les Espagnols, ni les Anglais ne connurent cette règle. Les Italiens seuls l'observèrent. La *Sophonisbe* de Mairet fut la première pièce en France où ces trois unités parurent. Lamotte, homme de beaucoup d'esprit et de talent, mais homme à paradoxes, a écrit de nos jours contre ces trois unités. Mais cette hérésie en littérature n'a pas fait fortune.

P. 4. *On en est venu jusqu'à établir une maxime très fausse : qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable.*

Cette maxime, au contraire, est très vraie en quelque sens qu'on l'entende. Boileau dit avec raison dans son *Art poétique :*

> Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.
> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
> Une merveille absurde est pour moi sans appas :
> L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

P. 4. *Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfans, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère; mais l'histoire le dit, etc.*

Cela n'est pas commun; mais cela n'est pas sans vraisemblance dans l'excès d'une fureur dont on n'est pas le maître. Ces crimes révoltent la nature, et cependant ils sont dans la nature. C'est ce qui les rend si convenables à la tragédie, qui ne veut que du vrai, mais un vrai rare et terrible.

P. 5. *Il n'est ni vrai ni vraisemblable qu'Andromède, exposée à un monstre marin, ait été garantie de ce péril par un cavalier volant.*

Il semble que les sujets d'*Andromède*, de *Phaéton*, soient plus faits pour l'opéra que pour la tragédie régulière. L'opéra aime le merveilleux. On est là dans le pays des métamorphoses d'Ovide. La tragédie est le pays de l'histoire, ou du moins de tout ce qui ressemble à l'histoire par la vraisemblance des faits et par la vérité des mœurs.

P. 8. *Quelque heureusement que réussisse cet étalage de moralités, il faut toujours craindre que ce ne soit un de ces ornemens ambitieux qu'Horace nous ordonne de retrancher.*

Il nous semble qu'on ne peut donner de meilleures leçons de goût, et raisonner avec un jugement plus solide : il est beau de voir l'auteur de *Cinna* et de *Polyeucte* creuser ainsi les principes de l'art dont il fut le père en France. Il est vrai qu'il est tombé souvent dans le défaut qu'il condamne; on pensait que c'était faute de connaître son art, qu'il connaissait pourtant si bien. Il déclare ici qu'il vaut beaucoup mieux mettre les

maximes en sentiment que les étaler en préceptes : et il distingue très finement les situations dans lesquelles un personnage peut débiter un peu de morale, de celles qui exigent un abandonnement entier à la passion.... Ce sont les passions qui font l'âme de la tragédie. Par conséquent un héros ne doit point prêcher, et doit peu raisonner. Il faut qu'il sente beaucoup et qu'il agisse.

Pourquoi donc Corneille, dans plus de la moitié de ses pièces, donne-t-il tant aux lieux communs de politique, et presque rien aux grands mouvemens des passions ? La raison en est, à notre avis, que c'était là le caractère dominant de son esprit. Dans son *Othon*, par exemple, tous les personnages raisonnent, et pas un n'est animé.

Peut-être aurait-il dû apporter ici un autre exemple que celui de *Mélite*. Cette comédie n'est aujourd'hui connue que par son titre, et parce qu'elle fut le premier ouvrage dramatique de Corneille.

P. 9. *La seconde utilité du poëme dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus.*

Ni dans la tragédie, ni dans l'histoire, ni dans un discours public, ni dans aucun genre d'éloquence et de poésie, il ne faut peindre la vertu odieuse et le vice aimable. C'est un devoir assez connu. Ce précepte n'appartient pas plus à la tragédie qu'à tout autre genre : mais de savoir s'il faut que le crime soit toujours récompensé, et la vertu toujours punie sur le théâtre, c'est une autre question. La tragédie est un tableau des grands événemens de ce monde ; et malheureusement plus la vertu est infortunée, plus le tableau est vrai.

Intéressez ; c'est le devoir du poète : rendez la vertu respectable ; c'est le devoir de tout homme.

P. 11. *Il est certain que nous ne saurions voir un honnête homme sur notre théâtre, sans lui souhaiter de la prospérité, et nous fâcher de ses infortunes.*

On ne sort point indigné contre Racine et contre les comédiens, de la mort de Britannicus et de celle d'Hippolyte. On sort enchanté du rôle de Phèdre et de celui de Burrhus ; on sort la tête remplie des vers admirables qu'on a entendus :

Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
De son ouvrage en vous laisse un long souvenir.

C'est là le grand point. C'est le seul moyen de s'assurer un succès éternel. C'est le mérite d'Auguste et de Cinna, c'est celui de Sévère dans *Polyeucte.*

P. 12. *La quatrième utilité du théâtre consiste en la purgation des passions, par le moyen de la pitié et de la crainte.*

Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, selon Aristote. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre âme pendant deux heures, selon la nature ; et comment il en résulte un plaisir très noble et très délicat, qui n'est bien senti que par les esprits cultivés.

Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas l'âme, on l'affadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer.

P. 13. *Le poëme est composé de deux sortes de parties. Les unes sont appelées parties de quantité ou d'extension.... Les autres se peuvent nommer des parties intégrantes.*

Il est à croire que ni Molière, ni Racine, ni Corneille lui-même, ne pensèrent aux parties de quantité et aux parties intégrantes, quand ils firent leurs chefs-d'œuvre.

P. 13. *Aristote définit simplement (la comédie) une imitation de personnes basses et fourbes. Je ne puis m'empêcher de dire que cette définition ne me satisfait point.*

Corneille a bien raison de ne pas approuver la définition d'Aristote, et probablement l'auteur du *Misanthrope* ne l'approuva pas davantage. Apparemment Aristote était séduit par la réputation qu'avait usurpée ce bouffon d'Aristophane, bas et fourbe lui-même, et qui avait toujours peint ses semblables. Aristote prend ici la partie pour le tout, et l'accessoire pour le principal. Les principaux personnages de Ménandre, et de Térence son imitateur, sont honnêtes. Il est permis de mettre des coquins sur la scène; mais il est beau d'y mettre des gens de bien.

P. 14. *Lorsqu'on met sur la scène une simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie, ni de leur état, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour l'élever jusqu'à la tragédie.*

Nous sommes entièrement de l'avis de Corneille. *Bérénice* ne nous paraît pas une tragédie; l'élégant et habile Racine trouva, à la vérité, le secret de faire de ce sujet une pièce très intéressante. Mais ce n'est pas une tragédie; c'est, si l'on veut, une comédie héroïque, une idylle, une églogue entre des princes, un dialogue admirable d'amour, une très belle paraphrase de Sapho, et non pas de Sophocle, une élégie charmante; ce sera

tout ce qu'on voudra; mais ce n'est point, encore une fois, une tragédie.

P. 17. *Je connais des gens d'esprit, et des plus savans en l'art poétique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever* le Cid *et quelques autres de mes poëmes, parce que je n'y conclus pas précisément le mariage des premiers acteurs.*

Ces savans en l'art poétique ne paraissent pas savans dans la connaissance du cœur humain. Corneille en savait beaucoup plus qu'eux. Ce qui nous paraît ici de plus extraordinaire, c'est que, dans les premiers temps si tumultueux de la grande réputation du *Cid*, les ennemis de Corneille lui reprochaient d'avoir marié Chimène avec le meurtrier de son père, le propre jour de sa mort, ce qui n'était pas vrai; au contraire, la pièce finit par ce beau vers :

Laisse faire le temps, ta vaillance, et ton roi.

P. 20. *L'action doit avoir une juste grandeur..... Elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Ces termes.... excluent les actions momentanées qui n'ont pas ces trois parties. Telle est peut-être la mort de la sœur d'Horace qui se fait tout d'un coup, etc.*

Tout ce qu'ont dit Aristote et Corneille sur ce commencement, ce milieu et cette fin, est incontestable; et la remarque de Corneille, sur le meurtre de Camille, par Horace, est très fine. On ne peut trop estimer la candeur et le génie d'un homme qui recherche un défaut dans un de ses ouvrages étincelant des plus grandes beautés, qui trouve la cause de ce défaut et qui l'explique.

P. 21. *Quelques-uns réduisent le nombre des vers qu'on récite (au théâtre) à quinze cents.*

Deux mille vers, dix-huit cents, quinze cents, douze cents; il n'importe. Ce ne sera pas trop de deux mille vers, s'ils sont bien faits, s'ils sont intéressans. Ce sera trop de douze cents, s'ils ennuient. Il est vrai que, depuis l'excellent Racine, nous avons eu des tragédies très longues, et généralement très mal écrites, qui ont eu de grands succès, soit par la force du sujet, soit par des vers heureux qui brillaient à travers la barbarie du style, soit encore par des cabales qui ont tant d'influence au théâtre. Mais il demeure toujours très vrai que douze cents bons vers valent mieux que dix-huit cents vers obscurs, enflés, pleins de solécismes ou de lieux communs pires que des solécismes. Ils peuvent passer sur le théâtre à la faveur d'une déclamation imposante, mais ils sont à jamais réprouvés par tous les lecteurs judicieux.

P. 22. *Je viens à la seconde partie du poëme, qui sont les mœurs.... Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de* bonnes, *qu'il faut qu'elles soient* vertueuses.

Quand on dispute sur un mot, c'est une preuve que l'auteur ne s'est pas servi du mot propre. La plupart des disputes en tout genre ont roulé sur des équivoques. Si Aristote avait dit, il faut que les mœurs soient vraies, au lieu de dire, il faut que les mœurs soient bonnes, on l'aurait très bien entendu. On ne niera jamais que Louis XI doive être peint violent, fourbe et superstitieux, soutenant ses imprudences par des cruautés; Louis XII, juste envers ses sujets, faible avec les étrangers; François Ier, brave, ami des arts et des

plaisirs; Catherine de Médicis, intrigante, perfide, cruelle. L'histoire, la tragédie, les discours publics, doivent représenter les mœurs des hommes telles qu'elles ont été.

P. 23. *La poésie (dit Aristote) est une imitation de gens meilleurs qu'ils n'ont été.*

Meilleurs est encore ici une équivoque d'Aristote; il entend qu'il faut un peu exagérer, dans la poésie; que les hommes y doivent paraître plus grands, plus brillans qu'ils n'ont été. Il faut frapper l'imagination. Voilà pourquoi, dans la sculpture, on donnait aux héros une taille au-dessus du commun des hommes.

Il se pourrait que les mots grecs qui répondent chez Aristote à *bon* et à *meilleur*, ne signifiassent pas précisément ce que nous leur fesons signifier. Il n'y avait peut-être pas d'équivoque dans le texte grec, et il y en a dans le français.

P. 24. *C'est ce qui me fait douter si le mot grec ῥᾳθυμοῖ a été rendu dans le sens d'Aristote par les interprètes.*

Corneille n'a-t-il pas grande raison de traduire par *débonnaires* le mot grec si mal traduit par *fainéans?* En effet, le caractère de *mansuétude*, de *débonnaireté*, est opposé à *colère;* fainéant est opposé à *laborieux.*

Avouons ici que toutes ces dissertations ne valent pas deux bons vers du *Cid*, des *Horaces*, de *Cinna.*

P. 28. *Aristote dit que la tragédie se peut faire sans mœurs.*

Peut-être qu'Aristote entendait, par des tragédies sans mœurs, des pièces fondées uniquement sur des aventures funestes qui peuvent arriver à tous les personnages, soit qu'ils aient des passions ou qu'ils n'en

aient pas ; soit qu'ils aient un caractère frappant, ou non. Le malheur d'OEdipe, par exemple, peut arriver à tout homme, indépendamment de son caractère et de ses mœurs.

Qu'une princesse, ayant appris la mort de son mari tué sur le rivage de la mer, aille lui dresser un tombeau, et qu'elle voie le corps de son fils étendu mort sur le même rivage ; cela est déplorable et tragique ; mais n'a aucun rapport à la conduite et aux mœurs de cette princesse.

Au contraire, les destinées d'Émilie, de Roxane, de Phèdre, d'Hermione, dépendent de leurs mœurs. Aussi les pièces de caractère sont bien supérieures à celles qui ne représentent que des aventures fatales.

P. 29. *Il y a cette différence.... entre le poète dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler son art.... et que l'autre doit le cacher.*

Grande règle, toujours observée par Racine et par Molière, rarement par d'autres. Il faut au théâtre, comme dans la société, savoir s'oublier soi-même. Corneille, qui aimait à disserter, rend quelquefois ses personnages trop dissertateurs ; et, surtout dans ses dernières pièces, il met le raisonnement à la place du sentiment.

P. 30. *La diction dépend de la grammaire.*

Oui ; et encore plus du génie, témoin les beaux vers de Corneille dans ses premières tragédies.

Ibid. *Le retranchement que nous avons fait des chœurs a retranché la musique de nos poëmes. Une chanson y a quelquefois bonne grâce.*

Cela fut écrit avant que l'opéra fût à la mode en France. Depuis ce temps, il s'est fait de grands chan-

gemens. La musique s'est introduite avec beaucoup de succès dans de petites comédies; et ce nouveau genre de spectacle a pris le nom d'opéra comique.

P. 31. *Je n'ai plus qu'à parler des parties de quantité, qui sont le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur, etc.*

Il est difficile d'appliquer à notre usage le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur des Grecs; les Anglais ont un prologue et un épilogue, qui sont deux petites pièces de vers détachées; dans la première, on demande l'indulgence des spectateurs pour la tragédie ou la comédie qu'on va jouer; dans la seconde, on fait des plaisanteries, et surtout des allusions à tout ce qui a pu, dans la pièce, avoir quelque rapport aux mœurs de la nation et aux aventures de Londres. C'est une espèce de farce récitée par un seul acteur. Cette facétie n'est pas admise en France, et pourra l'être: tant on aime, depuis quelque temps, à prendre les modes anglaises!

P. 32. *Il faut qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivans, qu'il ne soit connu par le premier. Cette maxime est nouvelle et assez sévère, et je ne l'ai pas toujours gardée.*

Cette maxime nouvelle, établie par Corneille, était très judicieuse. Non-seulement il est utile, pour l'intelligence parfaite d'une pièce de théâtre, que tous les personnages essentiels soient annoncés dès le premier acte, mais cette sage précaution contribue à augmenter l'intérêt. Le spectateur en attend avec plus d'émotion l'acteur qui doit servir au nœud, ou à le redoubler, ou à le dénouer, ne fût-il qu'un subalterne. Rien ne fait mieux voir combien Corneille avait approfondi tous les secrets de son art.

Molière, si admirable par la peinture des mœurs, par les tableaux de la vie humaine, par la bonne plaisanterie, a manqué à cette règle de Corneille. Dans la plupart de ses dénoûmens, les personnages ne sont pas assez annoncés, assez préparés.

P. 34. *Quand je n'aurais point parlé de Livie dans le premier acte de* Cinna, *j'aurais pu la faire entrer au quatrième.*

Il eût été mieux de ne point du tout faire paraître Livie. Elle ne sert qu'à dérober à Auguste le mérite et la gloire d'une belle action. Corneille n'introduisit Livie que pour se conformer à l'histoire, ou plutôt à ce qui passait pour l'histoire; car cette aventure ne fut d'abord écrite que dans une déclamation de Sénèque sur la clémence. Il n'était pas dans la vraisemblance qu'Auguste eût donné le consulat à un homme très peu considérable dans la république, pour avoir voulu l'assassiner.

Ibid. *La conspiration de Cinna et la consultation d'Auguste, avec lui et Maxime, n'ont aucune liaison entre elles... bien que le résultat de l'une produise de beaux effets pour l'autre.*

C'est un grand coup de l'art, en effet, c'est une des beautés les plus théâtrales, qu'au moment où Cinna vient de rendre compte à Émilie de la conspiration, lorsqu'il a inspiré tant d'horreur contre les cruautés d'Auguste, lorsqu'on ne désire que la mort de ce triumvir, lorsque chaque spectateur semble devenir lui-même un des conjurés, tout à coup Auguste mande Cinna et Maxime les chefs de la conspiration. On craint que tout ne soit découvert, on tremble pour eux. Et c'est là cette terreur qui produit, dans la tragédie, un effet si admirable et si nécessaire.

P. 35. *Euripide a usé assez grossièrement (du prologue).*

Toutes les tragédies d'Euripide commencent, ou par un acteur principal qui dit son nom au public, et qui lui apprend le sujet de la pièce, ou par une divinité qui descend du ciel pour jouer ce rôle, comme Vénus dans *Phèdre et Hippolyte.*

Iphigénie elle-même, dans la pièce d'*Iphigénie en Tauride*, explique d'abord le sujet du drame, et remonte jusqu'à Tantale dont elle fait l'histoire. Corneille a bien raison de dire que cet artifice est grossier. Ce qui est surprenant, c'est que ce défaut, qui semblerait venir de l'enfance de l'art, ne se trouve point dans Sophocle, un peu antérieur à Euripide. Ce sont toujours, dans les tragédies de Sophocle, les principaux acteurs qui expliquent le sujet de la pièce, sans paraître vouloir l'expliquer; leurs desseins, leurs intérêts, leurs passions s'annoncent de la manière la plus naturelle. Le dialogue porte l'émotion dans l'âme dès la première scène.

P. 37. *Plaute a cru remédier à ce désordre d'Euripide en introduisant un prologue détaché, etc.*

Plaute fait encore pis: non-seulement il fait paraître d'abord Mercure dans l'*Amphitryon* pour annoncer le sujet de sa tragi-comédie, pour prévenir les spectateurs sur tout ce qu'il fera dans la pièce; mais au troisième acte, il dépouille Jupiter de son rôle d'acteur. Ce Jupiter adresse la parole au public, l'instruit de tout et lui annonce le dénoûment. C'est prendre assurément bien de la peine pour ôter aux spectateurs tout leur plaisir. Cependant la pièce plut beaucoup aux Romains, malgré ce défaut énorme, et malgré les basses plaisanteries

qu'Horace condamne dans Plaute : tant le sujet d'*Amphitryon* est piquant, intéressant et comique par lui-même !

P. 37. *Térence, qui est venu depuis lui, a gardé ces prologues, et en a changé la matière.*

Les prologues de Térence sont dans un goût qui est encore imité par les Anglais. C'est un discours en vers adressé aux auditeurs pour se les rendre favorables. Ce discours était prononcé d'ordinaire par l'entrepreneur de la troupe. Aujourd'hui, en Angleterre, ces prologues sont toujours composés par un ami de l'auteur. Térence employa presque toujours ces prologues à se plaindre de ses envieux, qui se servaient contre lui des mêmes armes. Une telle guerre est honteuse pour les beaux-arts.

P. 39. *Ces prologues doivent avoir beaucoup d'invention, et je ne pense pas qu'on n'y puisse raisonnablement introduire que des dieux imaginaires de l'antiquité, qui ne laissent pas toutefois de parler des choses de notre temps, par une fiction poétique qui fait un grand accommodement de théâtre.*

Il reste à savoir si ces fictions poétiques font au théâtre un accommodement si heureux ; le prologue de la Nuit et de Mercure, dans l'*Amphitryon* de Molière, réussit autant que la pièce même; mais c'est qu'il est plein d'esprit, de grâces et de bonnes plaisanteries. Le prologue d'Amadis fut regardé comme un chef-d'œuvre. On admira l'art avec lequel Quinault sût joindre l'éloge de Louis XIV avec le sujet de la pièce, la beauté des vers et celle de la musique. Le siècle de grandeur et de prospérité qui produisait ces brillans spectacles, augmentait encore leur prix.

P. 40. *Aristote blâme fort les épisodes détachés.*

Un épisode inutile à la pièce est toujours mauvais; et, en aucun genre, ce qui est hors d'œuvre ne peut plaire ni aux yeux, ni aux oreilles, ni à l'esprit. Nous avons dit ailleurs que *le Cid* réussit malgré l'infante, et non pas à cause de l'infante. Corneille parle ici en homme modeste et supérieur.

P. 41. *Quoique l'auteur* (*de* Mariamne) *eût bien mérité ce beau succès, par le grand effort d'esprit qu'il avait fait à peindre les désespoirs d'Hérode, peut-être que l'excellence de l'acteur, qui en soutenait le personnage, y contribuait beaucoup.*

La *Mariamne* de Tristan eut, en effet, long-temps une très grande réputation. Nous avons entendu dire au comédien Baron que, lorsqu'il voulut débuter, Louis XIV lui fesait quelquefois réciter des vers de *Mariamne;* les belles pièces de Corneille la firent enfin oublier.

SECOND DISCOURS.

DE LA TRAGÉDIE.

Tome x. P. 43. *La tragédie a ceci de particulier, que, par la pitié et la crainte, elle purge de semblables passions.*

Nous avons dit un mot de cette prétendue médecine des passions dans le *Commentaire* sur le premier discours. Nous pensons avec Racine, qui a pris le *Phobos* et l'*Eleos* pour sa devise, que, pour qu'un acteur intéresse, il faut qu'on craigne pour lui, et qu'on soit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le spectateur fasse ensuite quelque retour sur lui-même, qu'il exa-

mine ou non quels seraient ses sentimens s'il se trouvait dans la situation du personnage qui l'intéresse; qu'il soit purgé, ou qu'il ne soit pas purgé, c'est, selon nous, une question fort oiseuse.

Paul Bény peut rapporter quinze opinions sur un sujet aussi frivole, et en ajouter encore une seizième; cela n'empêchera pas que tout le secret ne consiste à faire de ces vers charmans tels qu'on en trouve dans *le Cid*:

> Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis....
> Tu vas mourir! Don Sanche est-il si redoutable?
> Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

Il n'y a point là de purgation. Le spectateur ne réfléchit point s'il aura besoin d'être purgé. S'il réfléchissait, le poète aurait manqué son coup.

> *Et quocumque volent animum auditoris agunto.*

P. 46. *Ce n'est pas une nécessité de ne mettre que les infortunes des rois sur le théâtre; celles des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'assez illustres pour la mériter.*

Rois, empereurs, princes, généraux d'armée, principaux chefs de république; il n'importe. Mais il faut toujours, dans la tragédie, des hommes élevés au-dessus du commun; non-seulement parce que le destin des états dépend du sort de ces personnages importans, mais parce que les malheurs des hommes illustres, exposés aux regards des nations, font sur nous une impression plus profonde que les infortunes du vulgaire.

Je doute beaucoup qu'un paysan de Leuctres, nommé Scédase, dont on a violé deux filles, fût un aussi beau sujet de tragédie que *Cinna* et *Iphigénie*. Le viol, d'ailleurs, a toujours quelque chose de ridicule, et

n'est guère fait pour être joué que dans le beau lieu où l'on prétend que sainte Théodore fut envoyée, supposé que cette Théodore ait jamais existé, et que jamais les Romains aient condamné les dames à cette espèce de supplice; ce qui n'était assurément ni dans leurs lois ni dans leurs mœurs.

P. 47. (*Aristote*) *ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur.*

S'il était permis de chercher un exemple dans nos livres saints, nous dirions que l'histoire de Job est une espèce de drame, et qu'un homme très vertueux y tombe dans les plus grands malheurs; mais c'est pour l'éprouver, et le drame finit par rendre Job plus heureux qu'il n'a jamais été.

Dans la tragédie de *Britannicus*, si ce jeune prince n'est pas un modèle de vertu, il est du moins entièrement innocent; cependant il périt d'une mort cruelle. Son empoisonneur triomphe. *Cet événement est tout-à-fait injuste.* Pourquoi donc *Britannicus* a-t-il eu enfin un si grand succès, surtout auprès des connaisseurs et des hommes d'état? C'est par la beauté des détails, c'est par la peinture la plus vraie d'une cour corrompue. Cette tragédie, à la vérité, ne fait point verser de larmes, mais elle attache l'esprit, elle intéresse; et le charme du style entraîne tous les suffrages, quoique le nœud de la pièce soit très petit, et que la fin, un peu froide, n'excite que l'indignation. Ce sujet était le plus difficile de tous à traiter, et ne pouvait réussir que par l'éloquence de Racine.

Ibid. *Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme passe du malheur à la félicité.*

Il y a de grands exemples de tragédies qui ont eu des

succès permanens, et dans lesquelles cependant le vertueux périt indignement, et le criminel est au comble de la gloire; mais au moins il est puni par ses remords. La tragédie est le tableau de la vie des grands : ce tableau n'est que trop ressemblant, quand le crime est heureux. Il faut autant d'art, autant de ressources, autant d'éloquence dans ce genre de tragédie, et peut-être plus que dans tout autre.

P. 50. *Un des interprètes d'Aristote veut qu'il n'ait parlé de cette purgation des passions dans la tragédie, que parce qu'il écrivait après Platon, qui bannit les poètes tragiques de sa république, parce qu'ils les remuent trop fortement.*

Après tout ce qu'a dit judicieusement Corneille sur les caractères vertueux ou méchans, ou mêlés de bien et de mal, nous penchons vers l'opinion de cet interprète d'Aristote, qui pense que ce philosophe n'imagina son galimatias de la purgation des passions, que pour ruiner le galimatias de Platon, qui veut chasser la tragédie et la comédie, et le poëme épique, de sa république imaginaire. Platon, en rendant les femmes communes dans son Utopie, et en les envoyant à la guerre, croyait empêcher qu'on ne fît des poëmes pour une Hélène ; et Aristote, attribuant aux poëmes une utilité qu'ils n'ont peut-être pas, imaginait sa purgation des passions. Que résulte-t-il de cette vaine dispute? qu'on court à *Cinna* et à *Andromaque* sans se soucier d'être purgé.

P. 51. *Notre siècle n'a vu (les conditions qu'Aristote demande) que dans* le Cid.

Le Cid, comme nous l'avons dit, n'est beau que parce qu'il est très touchant.

P. 51. *L'exclusion des personnes tout-à-fait vertueuses qui tombent dans le malheur, bannit les martyrs de notre théâtre.*

Un martyr qui ne serait que martyr, serait très vénérable, et figurerait très bien dans la *Vie des saints*, mais assez mal au théâtre. Sans Sévère et Pauline, *Polyeucte* n'aurait point eu de succès.

P. 52. *S'il est bien amoureux.... il peut s'emporter de colère et tuer dans un premier mouvement; et l'ambition le peut engager dans un crime.*

On s'intéresse pour un jeune criminel que la passion emporte, et qui avoue ses fautes, témoin Venceslas et Rhadamiste.

P. 55. *La perfection de la tragédie consiste.... à exciter de la pitié et de la crainte, par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans* le Cid, *et Placide dans* Théodore.

Il est triste de mettre Placide à côté du Cid.

P. 56. *On désapprouve sa manière d'agir (de Félix); mais cette aversion.... n'empêche pas que sa conversion miraculeuse, à la fin de la pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'auditoire.*

La conversion miraculeuse de Félix le réconcilie sans doute avec le ciel, mais point du tout avec le parterre.

P. 57. *Qu'un indifférent (dit Aristote) tue un indifférent, cela ne touche guère.... d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'âme de celui qui fait l'action.*

Aristote montre ici un jugement bien sain, et une grande connaissance du cœur de l'homme. Presque toute tragédie est froide sans les combats des passions.

P. 60. *Disons donc (que cette condamnation) ne doit s'entendre que de ceux qui connaissent la per-*

sonne qu'ils veulent perdre, et s'en dédisent par un simple changement de volonté, sans aucun événement notable qui les y oblige.

Il nous semble qu'on ne peut mieux expliquer ce qu'Aristote a dû entendre. Si un homme commence une action funeste et ne l'achève pas sans avoir un motif supérieur et tragique qui le force, il n'est alors qu'inconstant et pusillanime; il n'inspire que le mépris. Il faut, ou que la nature ou la gloire l'arrête; et un tel dénoûment peut faire un très bel effet; ou bien le crime commencé par lui est puni avant d'être achevé, et le spectateur est encore plus content.

P. 62. *Le poëme d'*Œdipe *excite peut-être autant de commisération que le Cid ou Rodrigue; mais il en doit une partie à Dircé.*

Il est toujours étonnant que Corneille ait cru que sa Dircé ait pu faire quelque sensation dans son *Œdipe*.

P. 63. *Cela se voit manifestement en* la Mort de Crispe, *faite par un de leurs plus beaux esprits, Jean-Baptiste Ghirardelli, etc.*

On ne connaît plus guère *la Mort de Crispe* (*Il Costantino*), de Jean-Baptiste-Philippe Ghirardelli, et pas davantage celle du jésuite Stephonius. Mais il est clair qu'il n'y a presque rien de tragique dans cette pièce, si Constantin ne connaît pas son fils, s'il n'y a point dans son cœur de combats entre la nature et la vengeance.

P. 65. *J'estime donc..... qu'il n'y a aucune liberté d'inventer l'action principale, mais qu'elle doit être tirée de l'histoire ou de la fable.*

C'est ici une grande question : S'il est permis d'inventer le sujet d'une tragédie? Pourquoi non? puisqu'on invente toujours les sujets de comédie. Nous avons

beaucoup de tragédies de pure invention, qui ont eu des succès durables à la représentation et à la lecture. Peut-être même ces sortes de pièces sont plus difficiles à faire que les autres. On n'y est pas soutenu par cet intérêt qu'inspirent les grands noms connus dans l'histoire, par le caractère des héros déjà tracé dans l'esprit du spectateur. Il est au fait avant qu'on ait commencé. Vous n'avez nul besoin de l'instruire, et, s'il voit que vous lui donniez une copie fidèle du portrait qu'il a déjà dans la tête, il vous en tient compte; mais dans une tragédie où tout est inventé, il faut annoncer les lieux, les temps et les héros; il faut intéresser pour des personnages dont votre auditoire n'a aucune connaissance. La peine est double; et si votre ouvrage ne transporte pas l'âme, vous êtes doublement condamné. Il est vrai que le spectateur peut vous dire : Si l'événement que vous me présentez était arrivé, les historiens en auraient parlé. Mais il peut en dire autant de toutes les tragédies historiques dont les événemens lui sont inconnus : ce qui est ignoré, et ce qui n'a jamais été écrit, sont pour lui la même chose. Il ne s'agit ici que d'intéresser.

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Il ne faut pas sans doute choquer l'histoire connue, encore moins les mœurs des peuples qu'on met sur la scène. Peignez ces mœurs, rendez votre fable vraisemblable, qu'elle soit touchante et tragique, que le style soit pur, que les vers soient beaux; et je vous réponds que vous réussirez.

P. 67. *Les apparitions de Vénus et d'Éole ont eu bonne grâce dans* Andromède.

Pas si bonne grâce.

P. 68. *Qu'aurait-on dit, si, pour démêler Héraclius*

d'avec Martian, après la mort de Phocas, je me fusse servi d'un ange?

Nous avouons ingénument que nous aimerions presque autant un ange descendant du ciel, que le froid procès par écrit qui suit la mort de Phocas, et qu'on débrouille à peine par une ancienne lettre de l'impératrice Constantine; lettre qui pourrait encore produire bien des contestations.

Louis Racine, fils du grand Racine, a très bien remarqué les défauts de ce dénoûment d'*Héraclius*, et de cette reconnaissance qui se fait après la catastrophe; nous avons toujours été de son avis sur ce point, nous avons toujours pensé qu'un dénoûment doit être clair, naturel, touchant; qu'il doit être, s'il se peut, la plus belle situation de la pièce. Toutes ces beautés sont réunies dans *Cinna*. Heureuses les pièces où tout parle au cœur, qui commencent naturellement, et qui finissent de même!

P. 68. *Je ne condamnerai jamais personne pour en avoir inventé; mais je ne me le permettrai jamais.*

Nous ne voyons pas pourquoi Corneille ne se serait pas permis une tragédie dans laquelle un père reconnaîtrait un fils après l'avoir fait périr. Il nous semble qu'un tel sujet pourrait produire un très beau cinquième acte. Il inspirerait cette crainte et cette pitié qui sont l'âme du spectacle tragique.

P. 69. *Aristote.... dit.... qu'il ne faut pas changer les sujets reçus.*

Nous pensons qu'on pourrait changer quelques circonstances principales dans les sujets reçus, pourvu que ces circonstances changées augmentassent l'intérêt, loin de le diminuer.

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

P. 71. *Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

Médée ne doit point tuer ses enfans devant des mères qui s'enfuiraient d'horreur. Un tel spectacle révolterait des cannibales et des inquisiteurs même. Cadmus ne peut guère être changé en serpent qu'à l'Opéra. Nous aurions souhaité qu'Horace eût dit *aversor et odi*, au lieu de *incredulus odi;* car le sujet de ces pièces étant connu et reçu de tout le monde, la fable passant pour une vérité, le spectateur n'est point *incredulus;* mais il est révolté, il recule, il fuit à l'aspect de deux figures d'enfant qu'on met à la broche. A l'égard de la métamorphose de Cadmus en serpent, et de Progné en hirondelle, c'étaient encore des fables qui tenaient lieu d'histoire. Mais l'exécution de ces prodiges serait d'une telle difficulté, et l'exécution même la plus heureuse serait si puérile et si ridicule, qu'elle ne pourrait amuser que des enfans et de vieilles imbécilles.

P. 73. *Aristote.... nous apprend que le poète n'est pas obligé de traiter les choses comme elles se sont passées, mais comme elles ont pu ou dû se passer selon le vraisemblable ou le nécessaire.*

Tout ce que dit ici Corneille sur l'art de traiter des sujets terribles, sans les rendre trop atroces, est digne du père et du législateur du théâtre; et ce qu'il propose sur la manière de sauver l'horreur du parricide d'Oreste et d'Électre, est si judicieux, que les poètes qui, depuis lui, ont manié ce sujet si cher à l'antiquité, se sont absolument conformés aux conseils qu'il donne.

A l'égard du conseil d'Aristote, de représenter les

événemens *selon le vraisemblable ou le nécessaire*, voici comment nous entendons ces paroles.

Choisissez la manière la plus vraisemblable, pourvu qu'elle soit tragique et non révoltante; et, si vous ne pouvez concilier ces deux choses, choisissez la manière dont la catastrophe doit arriver nécessairement, par tout ce qui aura été annoncé dans les premiers actes.

Par exemple, vous mettez sur le théâtre le malheur d'OEdipe, il faut que ce malheur arrive : voilà le nécessaire. Un vieillard lui apprend qu'il est incestueux et parricide, et lui en donne de funestes preuves : voilà le vraisemblable.

P. 84. *On peut m'objecter que le même philosophe dit qu'au regard de la poésie, on doit préférer l'impossible croyable au possible incroyable, etc.*

Il nous semble que Corneille aurait pu s'épargner toutes les peines qu'il prend pour concilier Aristote avec lui-même. Nous n'entendons point ce que c'est que *l'impossible croyable* et *le possible incroyable*. On a beau donner la torture à son esprit, l'impossible ne sera jamais croyable; l'impossible, selon la force du mot, est ce qui ne peut jamais *arriver*. C'est abuser de son esprit que d'établir de telles propositions; c'est en abuser encore de vouloir les expliquer. C'est vouloir plaisanter, de dire que, quand une chose est faite, il est impossible qu'elle ne soit pas faite, et qu'on n'y peut rien changer. Ces questions sont de la nature de celles qu'on agitait dans les écoles, si Dieu pouvait se changer en citrouille, et si, en montant à une échelle, il pouvait se casser le cou.

P. 89. *J'ai fait voir qu'il y a des choses sur qui nous n'avons aucun droit; et pour celles où ce privilége*

peut avoir lieu, il doit être plus ou moins resserré, selon que les sujets sont plus ou moins connus.

Voilà tout le précis de cette dissertation : ne changez rien d'important dans la mort de Pompée, parce qu'elle est connue de tout le monde ; changez, imaginez tout ce qu'il vous plaira dans l'histoire de Pertharite et de don Sanche d'Aragon, parce que ces gens-là ne sont connus de personne.

TROISIÈME DISCOURS.

DES TROIS UNITÉS, D'ACTION, DE JOUR ET DE LIEU.

Tome x, page 91. *Je tiens donc.... que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue, ou d'obstacles aux desseins des principaux acteurs ; et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte.*

Nous pensons que Corneille entend ici, par unité d'action et d'intrigue, une action principale, à laquelle les intérêts divers et les intrigues particulières sont subordonnés, un tout composé de plusieurs parties qui toutes tendent au même but. C'est un bel édifice, dont l'œil embrasse toute la structure, et dont il voit avec plaisir les différens corps.

Il condamne, avec une noble candeur, la duplicité d'action dans ses *Horaces*, et la mort inattendue de Camille, qui forme une pièce nouvelle. Il pouvait ne pas citer *Théodore*. Ce n'est pas la double action, la double intrigue qui rend *Théodore* une mauvaise tragédie ; c'est le vice du sujet ; c'est le vice de la diction et des sentimens ; c'est le ridicule de la prostitution.

Il y a manifestement deux intrigues dans l'*Andro-*

maque de Racine, celle d'Hermione aimée d'Oreste et dédaignée de Pyrrhus, celle d'Andromaque qui voudrait sauver son fils, et être fidèle aux mânes d'Hector. Mais ces deux intérêts, ces deux plans sont si heureusement rejoints ensemble, que, si la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques scènes de coquetterie et d'amour, plus dignes de Térence que de Sophocle, elle serait la première tragédie du théâtre français.

Nous avons déjà dit que, dans *la Mort de Pompée*, il y a trois à quatre actions, trois à quatre espèces d'intrigues mal réunies. Mais ce défaut est peu de chose, en comparaison des autres qui rendent cette tragédie trop irrégulière. Le célèbre *Caton* d'Addison pèche par la multiplicité des actions et des intrigues, mais encore plus par l'insipidité des froids amours, et d'une conspiration en masque. Sans cela Addison aurait pu, par l'éloquence de son style noble et sage, réformer le théâtre anglais.

Corneille a raison de dire qu'il ne doit y avoir qu'une action complète. Nous doutons qu'on ne puisse y parvenir que par plusieurs autres actions imparfaites. Il nous semble qu'une seule action sans aucun épisode, à peu près comme dans *Athalie*, serait la perfection de l'art.

P. 95. *Il y a grande différence* (*dit Aristote*) *entre les événemens qui viennent les uns après les autres, et ceux qui viennent les uns à cause des autres.*

Cette maxime d'Aristote marque un esprit juste, profond et clair. Ce ne sont pas là des sophismes et des chimères à la Platon. Ce ne sont pas là des idées archétypes.

Ibid. *La liaison des scènes.... est un grand ornement dans un poëme.*

Cet ornement de la tragédie est devenu une règle, parce qu'on a senti combien il était devenu nécessaire.

P. 100. *Je n'ai pas besoin de contredire Aristote pour me justifier sur (le char de Médée).*

Que devons-nous dire de tout ce morceau précédent? Applaudir au bon sens de Corneille autant qu'à ses grands talens.

Ibid. *Aristote ne prescrit point le nombre des actes, Horace le borne à cinq, etc.*

Cinq actes nous paraissent nécessaires : le premier expose le lieu de la scène, la situation des héros de la pièce, leurs intérêts, leurs mœurs, leurs desseins; le second commence l'intrigue; elle se noue au troisième; le quatrième prépare le dénoûment qui se fait au cinquième. Moins de temps précipiterait trop l'action, plus d'étendue l'énerverait. Il en est comme d'un repas d'appareil : s'il dure trop peu, c'est une halte; s'il est trop long, il ennuie et il dégoûte.

P. 102. *Il faut, s'il se peut, y rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur.*

La règle qu'un personnage ne doit ni entrer ni sortir sans raison, est essentielle; cependant on y manque souvent. Il faut un dessein dans chaque scène, et que toutes augmentent l'intérêt, le nœud et le trouble. Rien n'est plus difficile et plus rare.

P. 103. *Aristote veut que la tragédie bien faite soit belle, et capable de plaire sans le secours des comédiens et hors de la représentation.*

Aristote avait donc beaucoup de goût. Pour qu'une pièce de théâtre plaise à la lecture, il faut que tout y soit naturel, et qu'elle soit parfaitement écrite. Il y a quelques défauts de style dans *Cinna.* On y a découvert

aussi quelques fautes dans la conduite et dans les sentimens ; mais, en général, il y règne une si noble simplicité, tant de naturel, tant de clarté ; le style a tant de beautés, qu'on lira toujours cette pièce avec intérêt et avec admiration. Il n'en sera pas de même d'*Héraclius* et de *Rodogune ;* elles réussiront toujours moins à la lecture qu'au théâtre. La diction, dans *Héraclius,* n'est souvent ni noble ni correcte ; l'intrigue fait peine à l'esprit, la pièce ne touche point le cœur. Rodogune, jusqu'au cinquième acte, fait peu d'effet sur un lecteur judicieux qui a du goût. Quelquefois une tragédie dénuée de vraisemblance et de raison, charme à la lecture par la beauté continue du style, comme la tragédie d'*Esther*. On rit du sujet, et on admire l'auteur. Ce sujet, en effet, respectable dans nos saintes Écritures, révolte l'esprit partout ailleurs. Personne ne peut concevoir qu'un roi soit assez sot pour ne pas savoir, au bout d'un an, de quel pays est sa femme, et assez fou pour condamner toute une nation à la mort, parce qu'on n'a pas fait la révérence à son ministre. L'ivresse de l'idolâtrie pour Louis XIV, et la bassesse de la flatterie pour madame de Maintenon, fascinèrent les yeux à Versailles. Ils furent éclairés au théâtre de Paris. Mais le charme de la diction est si grand, que tous ceux qui aiment les vers en retiennent par cœur plusieurs de cette pièce. C'est ce qui n'est arrivé à aucune des vingt dernières pièces de Corneille. Quelque chose qu'on écrive, soit vers, soit prose, soit tragédie ou comédie, soit fable ou sermon, la première loi est de bien écrire.

P. 105. *La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote : que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, etc.*

L'unité de jour a son fondement, non-seulement dans les préceptes d'Aristote, mais dans ceux de la nature. Il serait même très convenable que l'action ne durât pas en effet plus long-temps que la représentation; et Corneille a raison de dire que sa tragédie de *Cinna* jouit de cet avantage.

Il est clair qu'on peut sacrifier ce mérite à un plus grand, qui est celui d'intéresser. Si vous faites verser plus de larmes, en étendant votre action à vingt-quatre heures, prenez le jour et la nuit; mais n'allez pas plus loin. Alors l'illusion serait trop détruite.

P. 107. *Si nous ne pouvons renfermer l'action dans deux heures, prenons-en quatre, six, dix; mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatre heures, de peur de tomber dans le déréglement, etc.*

Nous sommes entièrement de l'avis de Corneille dans tout ce qu'il dit de l'unité de jour.

P. 111. *Je souhaiterais, pour ne point gêner du tout le spectateur, que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle.... mais souvent cela.... est malaisé, pour ne pas dire impossible.... etc.*

Nous avons dit ailleurs que la mauvaise construction de nos théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie jusqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conspirer contre César dans sa chambre; on ne s'entretient pas de ses intérêts secrets dans une place publique; la même décoration ne peut représenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. Il faudrait que le théâtre

fit voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu; ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement; enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine.

Nous ne sommes point de l'avis de Corneille, qui veut que la scène du *Menteur* soit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. Il était très aisé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux. Nous ne supposons pas même que l'action de *Cinna* puisse se passer d'abord dans la maison d'Émilie, et ensuite dans celle d'Auguste. Rien n'était plus facile que de faire une décoration qui représentât la maison d'Émilie, celle d'Auguste, une place, des rues de Rome.

P. 116. (Fin du discours.) Après les exemples que Corneille donna dans ses pièces, il ne pouvait guère donner de préceptes plus utiles que dans ces discours.

REMARQUES

SUR LA VIE DE PIERRE CORNEILLE,

ÉCRITE PAR BERNARD DE FONTENELLE, SON NEVEU.

Tome 1er, page 7.... *Il fit la comédie de* Mélite, *qui parut en* 1625.... *et sur la confiance qu'on eut du nouvel auteur qui paraissait, il se forma une nouvelle troupe de comédiens.*

Comme on a promis des notes grammaticales, il est juste d'observer que la *confiance du nouvel auteur* est une faute de langue. On a de la confiance en quelqu'un, dans le mérite et les talens de quelqu'un, mais non pas *du* mérite et *des* talens. On a de la défiance *de*, et de la confiance *en*. Cette remarque est pour les étrangers; ils pourraient être induits en erreur par cette inadvertance de M. de Fontenelle, qui écrivait d'ailleurs avec autant de pureté que de grâce et de finesse.

P. 8. *Il est certain que ces* (*premières*) *pièces ne sont pas belles; mais, outre qu'elles servent à l'histoire du théâtre, elles servent beaucoup aussi à la gloire de Corneille.*

Ce qu'on ne peut lire ne peut guère servir à la gloire de l'auteur. La gloire est le concert des louanges constantes du public. Deux ou trois littérateurs qui diront d'un ouvrage mauvais en soi, *cet ouvrage était bon pour son temps*, ne procureront à l'auteur aucune gloire. Corneille n'est point un grand homme pour avoir fait de mauvaises comédies, bien moins

mauvaises que celles de son temps; mais pour avoir fait des tragédies infiniment supérieures à celles de son temps, et dans lesquelles il y a des morceaux supérieurs à tous ceux du théâtre d'Athènes.

P. 10. *Le théâtre devint florissant par la faveur du cardinal de Richelieu.*

Malgré le cardinal de Richelieu, qui, voulant être poète, voulut humilier Corneille, et élever les mauvais auteurs.

Ibid. *Les princes et les ministres n'ont qu'à commander qu'il se forme des poètes, des peintres, tout ce qu'ils voudront, et il s'en forme.*

C'est de quoi je doute beaucoup. Notre meilleur peintre, Le Poussin, fut persécuté, et les bienfaits prodigués aux académies ont fait tout au plus un ou deux bons peintres qui avaient déjà donné leurs chefs-d'œuvre avant d'être récompensés. Rameau avait fait tous ses bons ouvrages de musique au milieu des plus grandes traverses, et Corneille lui-même fut très peu encouragé. Homère vécut errant et pauvre. Le Tasse fut le plus malheureux des hommes de son temps. Camoëns et Milton furent plus malheureux encore. Chapelain fut récompensé; et je ne connais aucun homme de génie qui n'ait été persécuté.

P. 11. *La règle des vingt-quatre heures fut une des premières dont on s'avisa; mais on n'en fesait pas encore trop grand cas, témoin la manière dont Corneille lui-même en parle dans la préface de* Clitandre, *imprimée en* 1632.

Les tragédies italiennes du seizième siècle étaient dans la règle des trois unités, règle admirable d'Aristote. La *Sophonisbe* de Mairet fut la première pièce de

théâtre, en France, dans laquelle cette loi fut suivie : elle est de 1633.

En Angleterre, en Espagne, on ne s'est assujetti que depuis peu à cette règle, et encore très rarement.

P. 12. *Corneille.... prit tout à coup l'essor dans* Médée, *et monta jusqu'au tragique le plus sublime.*

Les louanges trop exagérées font tort à celui qui les donne, sans relever celui qui les reçoit.

Ibid. *Corneille avait dans son cabinet cette pièce* (le Cid) *traduite en toutes les langues de l'Europe, hors l'esclavone et la turque. Elle était en allemand, en anglais, en flamand; et, par une exactitude flamande, on l'avait rendue vers pour vers.*

On en use encore ainsi en Italie, et même en Angleterre. Il y a de nos ouvrages de poésie traduits en ces deux langues, vers pour vers; et, ce qui est étonnant, c'est qu'ils sont assez bien traduits.

P. 13. *M. Pellisson dit qu'il était passé en proverbe de dire : Cela est beau comme* le Cid. *Si ce proverbe a péri, il faut s'en prendre aux auteurs qui ne le goûtaient pas; et à la cour, où c'eût été très mal parler que de s'en servir sous le ministère du cardinal de Richelieu.*

J'ose plutôt penser qu'il faut s'en prendre à *Cinna*, qui fut mis par toute la cour au-dessus du *Cid*, quoiqu'il ne fût pas si touchant.

Le cardinal de Richelieu montra tant de partialité contre Corneille, que, quand Scudéri eut donné sa mauvaise pièce de l'*Amour tyrannique*, que le cardinal trouvait divine, Sarrasin, par ordre de ce ministre, fit une mauvaise préface, dans laquelle il louait Hardy, sans oser nommer Corneille.

P. 14. *Il récompensait comme ministre ce même mérite dont il était jaloux comme poète.*

Pierre Corneille avait le malheur de recevoir une petite pension du cardinal, pour avoir quelque temps travaillé sous lui aux pièces des cinq auteurs.

Ibid. *Enfin il alla jusqu'à* Cinna *et à* Polyeucte, *au-dessus desquels il n'y a rien.*

On peut croire que Fontenelle parle ainsi, moins parce qu'il était neveu du grand Corneille, que parce qu'il était l'ennemi de Racine, qui avait fait contre lui une épigramme piquante, à laquelle il avait répondu par une épigramme plus violente encore. Les connaisseurs pensent qu'*Athalie* est très supérieure à *Polyeucte*, par la simplicité du sujet, par la régularité, par la grandeur des idées, par la sublimité de l'expression, par la beauté de la poésie. Il est vrai que ces connaisseurs reprochent au prêtre Joad d'être impitoyable et fanatique, de dire à sa femme qui parle à Mathan : *Ne craignez-vous pas que ces murailles ne tombent sur vous, et que l'enfer ne vous engloutisse?* d'aller beaucoup au-delà de son ministère, d'empêcher qu'Athalie n'élève le petit Joas, qui est son seul héritier, de faire tomber la reine dans le piége, d'ordonner son supplice comme s'il était son juge, de prendre enfin le brave Abner pour dupe. On reproche à Mathan de se vanter de ses crimes; on reproche à la pièce des longueurs. Presque tous ces défauts sont ceux du sujet: mais le grand mérite de cette tragédie est d'être la première qui ait intéressé sans amour; au lieu que dans *Polyeucte* le plus grand mérite est l'amour de Sévère.

P. 15. *Voiture vint trouver Corneille.... pour lui dire que Polyeucte n'avait pas réussi (à l'Hôtel de*

Rambouillet); *que surtout le christianisme avait extrêmement déplu.*

C'est qu'on n'avait encore vu que les comédies de la Passion et des Actes des Apôtres. D'ailleurs il faut peut-être pardonner à l'Hôtel de Rambouillet d'avoir condamné l'imprudence punissable de Polyeucte et de Néarque, qui exercent dans le temple une violence que Dieu n'a jamais commandée. On pouvait craindre encore qu'un homme qui résigne sa femme à son rival, ne passât pour un imbécille plutôt que pour un bon chrétien. Le caractère bas de Félix pouvait déplaire; mais on ne fesait pas réflexion que Sévère et Pauline feraient réussir la pièce.

P. 16. *La plus grande beauté de la comédie était inconnue; on ne songeait point aux mœurs et aux caractères.... Molière est le premier qui l'ait cherchée.*

Fontenelle oublie ici que la comédie du *Menteur* est une pièce de caractère. Il y a beaucoup d'incidens; il en faut aussi: les pièces de Molière n'en ont peut-être pas assez. Tous servent à faire paraître le caractère du Menteur.

On avait, long-temps avant Molière, plusieurs pièces dans ce goût, en Espagne, *le Menteur*, *le Jaloux*, *l'Impie, ou le Convié de Pierre*, traduit depuis par Molière, sous le nom du *Festin de Pierre.*

P. 19. *Il ne perdit pas en vieillissant l'inimitable noblesse de son génie; mais il s'y mêla quelquefois un peu de dureté.... Ainsi, dans* Pertharite, *une reine consent à épouser un tyran qu'elle déteste, pourvu qu'il égorge un fils unique qu'elle a, etc.*

Tout cela est dit mal à propos; *Pertharite* est de 1653. Corneille n'avait que quarante-sept ans.

P. 19. *Il est aisé de voir que ce sentiment, au lieu d'être noble, n'est que dur; et il ne faut pas trouver mauvais que le public ne l'ait pas goûté.*

Comme s'il n'y avait que cela de mauvais dans *Pertharite.*

Ibid. *Cet ouvrage* (l'Imitation de J. C. *en vers français*) *eut un succès prodigieux.*

Il y a une grande différence entre le débit et le succès. Les jésuites, qui avaient un très grand crédit, firent lire le livre à leurs dévotes, et dans les couvens; ils le prônaient, on l'achetait, et on s'ennuyait. Aujourd'hui ce livre est inconnu. L'*Imitation de Jésus* n'est pas plus faite pour être mise en vers qu'une Épître de saint Paul.

P. 22. *Corneille dédaigna fièrement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau goût.*

Au contraire, il n'a fait aucune pièce sans amour.

Ibid. *Bérénice fut un duel dont tout le monde sait l'histoire. Une princesse fort touchée des choses d'esprit.... eut besoin de beaucoup d'adresse pour faire trouver les deux combattans sur le champ de bataille.*

La princesse Henriette [1], belle-sœur de Louis XIV, ne proposa pas seulement ce sujet parce qu'elle était touchée des choses d'esprit, mais parce que ce sujet était, à plusieurs égards, sa propre aventure.

La victoire ne demeura pas à Racine, seulement parce qu'il était le plus jeune, mais parce que sa pièce est incomparablement meilleure que celle de Corneille, qui tomba et qu'on ne peut lire. Racine tira de ce mauvais sujet tout ce qu'on en pouvait tirer. Son goût épuré, son esprit flexible, sa diction toujours élégante,

[1] Henriette-Anne d'Angleterre.

son style toujours châtié et toujours charmant, étaient propres à toutes les matières, et Corneille ne pouvait guère traiter heureusement que des sujets conformes au caractère de son génie.

P. 26. *Il a eu souvent besoin d'être rassuré par des casuistes sur ses pièces de théâtre; et ils lui ont toujours fait grâce en faveur de la pureté qu'il avait établie sur la scène, etc.*

Ces casuistes avaient bien raison. L'art du théâtre est comme celui de la peinture. Un peintre peut également faire des ouvrages lascifs et des tableaux de dévotion. Tout auteur peut être dans ce cas. Ce n'est donc point le théâtre qui est condamnable, mais l'abus du théâtre. Or, les pièces étant approuvées par les magistrats, et ayant la sanction de l'autorité royale, le seul abus est de les condamner. Cette ancienne méprise a subsisté, parce que les comédies des mimes étaient obscènes du temps des premiers chrétiens, et que les autres spectacles étaient consacrés, chez les Romains et chez les Grecs, par les cérémonies de leur religion. Elles étaient regardées comme un acte d'idolâtrie; mais c'est une grande inconséquence de vouloir flétrir des pièces très morales, parce qu'il y en a eu autrefois de scandaleuses. Les fanatiques qui, par une jalousie secrète, ont prétendu flétrir les chefs-d'œuvre de Corneille, n'ont pas songé combien cet outrage révolte des hommes de génie; ils font un tort irréparable à la religion chrétienne, en aliénant d'elle des esprits très éclairés, qui ne peuvent souffrir qu'on avilisse le plus beau des arts.

Le public éclairé préfèrera toujours les Sophocle, les Euripide, les Térence, aux Baïus, Jansénius, Du-

verger de Hauranne, Quesnel, Petit-Pied, et à tous les gens de cette espèce.

Au reste, cette persécution fanatique ne s'est vue qu'en France. On a tempéré, en Espagne, en Italie, les anciennes rigueurs qui étaient absurdes; on ne les connaît point en Angleterre. Les vainqueurs de Blenheim et les maîtres des mers, les contemporains de Newton, de Locke, d'Addison et de Pope, ont rendu des honneurs aux beaux-arts. Le grand Corneille avait projeté un ouvrage pour répondre aux détracteurs du théâtre.

AVIS DE VOLTAIRE,

SUR LES PREMIÈRES PIÈCES DU THÉATRE DE CORNEILLE.

Si les hommes ne songeaient qu'à perfectionner leur goût et leur raison par les livres, les bibliothèques seraient moins nombreuses et plus utiles; mais on veut avoir tout ce qu'on a écrit sur une matière, et tout ce qu'un homme célèbre a écrit de mauvais comme de bon, dût-on ne le jamais lire.

Cette espèce d'intempérance dans ceux qui recherchent les livres est plus pardonnable à l'égard de Pierre Corneille que de tout autre. Ses premières comédies sont, à la vérité, indignes de notre siècle; mais elles furent long-temps ce qu'il y avait de moins mauvais en ce genre, tant nous étions loin de la plus légère connaissance des beaux-arts! Pierre Corneille ouvrit la carrière du comique, et même celle de l'opéra, comme nous l'avons remarqué ailleurs. On verra dans ces comédies, qu'on ne joue plus depuis Molière, des vers quelquefois très bien faits, et des étincelles de génie qui fesaient voir combien l'auteur était au-dessus de son siècle.

REMARQUES SUR MÉDÉE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1635.

PRÉFACE DU COMMENTATEUR.

On peut entrevoir déjà dans *Médée* le germe des grandes beautés qui brillent dans les autres pièces de Corneille.

J'avoue cependant qu'il serait aujourd'hui inconnu, s'il n'avait fait que cette tragédie. Il était alors confondu parmi les cinq auteurs que le cardinal de Richelieu fesait travailler aux pièces dont il était l'inventeur. Ces cinq auteurs étaient, comme on sait, L'Estoile, fils du grand-audiencier, dont nous avons les Mémoires; Boisrobert, abbé de Châtillon-sur-Seine, aumônier du roi et conseiller d'état; Colletet, qui n'est plus connu que par les satires de Boileau, mais que le cardinal regardait alors avec estime; Rotrou, lieutenant civil au bailliage de Dreux, homme de génie; Corneille lui-même, assez subordonné aux autres, qui l'emportaient sur lui par la fortune ou par la faveur.

Corneille se retira bientôt de cette société, sous le prétexte des arrangemens de sa petite fortune qui exigeaient sa présence à Rouen. Rotrou n'avait encore rien fait qui approchât même du médiocre. Il ne donna son *Venceslas* que quatorze ans après la *Médée*, en 1649, lorsque Corneille, qui l'appelait son père, fut devenu son maître, et que Rotrou, ranimé par le génie de Corneille, devint digne de lui être comparé dans la

première scène de *Venceslas*, et dans le quatrième acte. Encore même, cette pièce de Rotrou était-elle une imitation de l'auteur espagnol *Francesco de Roxas*.

Mais en 1635, temps auquel on joua la *Médée* de Corneille, on n'avait d'ouvrage un peu supportable, à quelques égards, que la *Sophonisbe* de Mairet, donnée en 1633. Il est remarquable qu'en Italie et en France, la véritable tragédie dut sa naissance à une *Sophonisbe*. Le prélat Trissino, auteur de la *Sophonisbe* italienne, eut l'avantage d'écrire dans une langue déjà fixée et perfectionnée; et Mairet, au contraire, dans le temps où la langue française luttait contre la barbarie. On ne connaissait que des imitations languissantes des tragédies grecques et espagnoles, ou des inventions puériles, telles que *l'Innocente infidélité* de Rotrou, *l'Hôpital des fous* d'un nommé Beys, le *Cléomédon* de Duryer, l'*Orante* de Scudéri, *la Pèlerine amoureuse*. Ce sont là les pièces qu'on joua dans cette même année 1635, un peu avant la *Médée* de Corneille.

Avec quelle lenteur tout se forme! Nous avions déjà plus de mille pièces de théâtre, et pas une seule qui pût être soufferte aujourd'hui par la populace des provinces les plus grossières. Il en a été de même dans tous les arts, et dans tout ce qui concerne les agrémens de la société et les commodités de la vie. Que chaque nation parcoure son histoire, et elle verra que, depuis la chute de l'empire romain, elle a été presque sauvage pendant dix ou douze siècles.

La *Médée* de Corneille n'eut qu'un succès médiocre, quoiqu'elle fût au-dessus de tout ce qu'on avait donné jusqu'alors. Un ouvrage peut toucher avec les plus énormes défauts, quand il est animé par une passion

vive, et par un grand intérêt, comme *le Cid;* mais de longues declamations ne réussissent en aucun pays ni en aucun temps. La *Médée* de Sénèque, qui avait ce défaut, n'eut point de succès chez les Romains; celle de Corneille n'a pu rester au théâtre.

On ne représente d'autre *Médée* à Paris que celle de Longepierre, tragédie à la vérité très mediocre, et où le défaut des Grecs, qui était la vaine déclamation, est poussé à l'excès; mais, lorsqu'une actrice imposante fait valoir le rôle de Médée, cette pièce a quelque éclat aux représentations, quoique la lecture en soit peu supportable.

Ces tragédies uniquement tirées de la fable, et où tout est incroyable, ont aujourd'hui peu de réputation parmi nous, depuis que Corneille nous a accoutumés au vrai; et il faut avouer qu'un homme sensé qui vient d'entendre la délibération d'Auguste, de Cinna et de Maxime, a bien de la peine à supporter Médée traversant les airs dans un char traîné par des dragons. Un défaut plus grand encore dans la tragédie de *Médée*, c'est qu'on ne s'intéresse à aucun personnage. Medée est une méchante femme qui se venge d'un malhonnête homme. La manière dont Corneille a traité ce sujet nous révolte aujourd'hui; celles d'Euripide et de Sénèque nous révolteraient encore davantage.

Une magicienne ne nous paraît pas un sujet propre à la tragédie régulière, ni convenable à un peuple dont le goût est perfectionné. On demande pourquoi nous rejetterions des magiciens, et que non-seulement nous permettons que dans la tragédie on parle d'ombres et de fantômes, mais même qu'une ombre paraisse quelquefois sur le théâtre?

Il n'y a certainement pas plus de revenans que de magiciens dans le monde; et si le théâtre est la représentation de la vérité, il faut bannir également les apparitions et la magie.

Voici, je crois, la raison pour laquelle nous souffririons l'apparition d'un mort, et non le vol d'un magicien dans les airs. Il est possible que la Divinité fasse paraître une ombre pour étonner les hommes par ces coups extraordinaires de sa providence, et pour faire rentrer les criminels en eux-mêmes; mais il n'est pas possible que des magiciens aient le pouvoir de violer les lois éternelles de cette même providence: telles sont aujourd'hui les idées reçues.

Un prodige opéré par le ciel même ne révoltera point; mais un prodige opéré par un sorcier, malgré le ciel, ne plaira jamais qu'à la populace.

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Chez les Grecs, et même chez les Romains, qui admettaient des sortiléges, Médée pouvait être un très beau sujet. Aujourd'hui nous le reléguons à l'Opéra, qui est parmi nous l'empire des fables, et qui est à peu près parmi les théâtres ce qu'est l'*Orlando furioso* parmi les poëmes épiques.

Mais quand Médée ne serait pas sorcière, le parricide qu'elle commet presque de sang-froid sur ses deux enfans, pour se venger de son mari, et l'envie que Jason a, de son côté, de tuer ces mêmes enfans, pour se venger de sa femme, forment un amas de monstres dégoûtans, qui n'est malheureusement soutenu que par des amplifications de rhétorique, en vers souvent durs ou faibles, ou tenant de ce comique qu'on mêlait avec le tragique sur tous les théâtres de l'Europe, au

commencement du dix-septième siècle. Cependant cette pièce est un chef-d'œuvre, en comparaison de presque tous les ouvrages dramatiques qui la précédèrent. C'est ce que M. de Fontenelle appelle *prendre l'essor, et monter jusqu'au tragique le plus sublime.* Et en effet il a raison, si on compare *Médée* aux six cents pièces de Hardy, qui furent faites chacune en deux ou trois jours; aux tragédies de Garnier, aux *Amours infortunés de Léandre et de Héro*, par l'avocat La Selve; à *la Fidèle tromperie*, d'un autre avocat nommé Gougenot; au *Pirandre*, de Boisrobert, qui fut joué un an avant *Médée.*

Nous avons déjà remarqué que toutes les autres parties de la littérature n'étaient pas mieux cultivées.

Corneille avait trente ans quand il donna sa *Médée;* c'est l'âge de la force de l'esprit; mais il était encore subjugué par son siècle. Ce n'est point sa première tragédie; il avait fait jouer *Clitandre* trois ans auparavant. Ce *Clitandre* est entièrement dans le goût espagnol et dans le goût anglais; les personnages combattent sur le théâtre; on y tue, on y assassine; on voit des héroïnes tirer l'épée; des archers courent après les meurtriers; des femmes se deguisent en hommes; une Dorise crève un œil à un de ses amans avec une aiguille à tête. Il y a de quoi faire un roman de dix tomes, et cependant il n'y a rien de si froid et de plus ennuyeux. La bienséance, la vraisemblance négligées, toutes les règles violées, ne sont qu'un très léger défaut en comparaison de l'ennui. Les tragédies de Shakespeare étaient plus monstrueuses encore que *Clitandre*, mais elles n'ennuyaient pas. Il fallut enfin revenir aux anciens pour faire quelque chose de sup-

portable, et *Médée* est la première pièce dans laquelle on trouve quelque goût de l'antiquité. Cette imitation est sans doute très inférieure à ces beautés vraies que Corneille tira depuis de son seul génie.

Resserrer un événement illustre et intéressant dans l'espace de deux ou trois heures; ne faire paraître les personnages que quand ils doivent venir; ne laisser jamais le théâtre vide; former une intrigue aussi vraisemblable qu'attachante; ne rien dire d'inutile; instruire l'esprit et remuer le cœur; être toujours éloquent en vers, et de l'éloquence propre à chaque caractère qu'on représente; parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée, sans que la contrainte de la rime paraisse gêner les pensées; ne se pas permettre un seul vers, ou dur, ou obscur, ou déclamateur; ce sont là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie, pour qu'elle puisse passer à la postérité avec l'approbation des connaisseurs, sans laquelle il n'y a jamais de réputation véritable.

On verra comment, dans les pièces suivantes, Pierre Corneille a rempli plusieurs de ces conditions.

On se contentera d'indiquer, dans cette pièce de *Médée*, quelques imitations de Sénèque, et quelques vers qui annoncent déjà le grand Corneille; et on entrera dans plus de détails quand il s'agira de pièces dont presque tous les vers exigent un examen réflechi.

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE

DE CORNEILLE A MONSIEUR P. T. N. G.

(Tome II, page 199 de l'édition de 1817, 12 vol. in-8.)

Je vous donne Médée, toute méchante qu'elle est, etc.

Je n'ai pu découvrir qui est ce monsieur P. T. N. G. à qui Corneille dédie *Médée*. Mais il est assez utile de voir que l'auteur condamne lui-même son ouvrage.

Cette dédicace fut faite plusieurs années après la représentation. Il était alors assez grand pour avouer qu'il ne l'avait pas toujours été.

P. 200. *Dans la portraiture, il n'est pas question si un visage est beau, mais s'il ressemble.*

Portraiture est un mot suranné, et c'est dommage; il est nécessaire : *portraiture* signifie l'art de faire ressembler; on emploie aujourd'hui *portrait* pour exprimer l'art et la chose. *Portraire* est encore un mot nécessaire que nous avons abandonné.

P. 201. *Et dans la poésie, il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit.*

Il faut surtout qu'elles soient intéressantes, c'est là le premier devoir. Des jeunes gens, dont le goût n'était point encore formé, et qui n'avaient qu'une connaissance confuse du théâtre et de l'art des vers, se sont souvent étonnés du peu de succès de la tragédie d'*Atrée*. Ils ont cru que la délicatesse de nos dames s'effrayait trop de voir présenter à Thyeste une coupe remplie du

sang de son fils. Ils se sont trompés. Ce sang, qu'on ne voyait pas, ne pouvait effaroucher les yeux; et l'action de Cléopâtre, dans *Rodogune*, est plus criminelle et plus atroce que celle d'Atrée. Cependant on la voit avec un plaisir mêlé d'horreur. Le grand defaut d'*Atrée* est qu'on ne peut s'intéresser à la vengeance raffinée d'une injure faite il y a vingt ans. On peut exercer une vengeance exécrable dans les premiers mouvemens d'une juste colère; mais élever le fils d'un adultère sous le nom de son propre fils, pour le faire manger en ragoût à son véritable père, quand cet enfant sera majeur, ce n'est là qu'une horreur absurde; et quand cette horreur est mise en vers obscurs, chevillés et barbares, il est impossible aux gens de goût de la supporter. Nous ne pouvons trop souvent faire cette remarque.

P. 203. *J'espère qu'elles vous satisferont encore aucunement sur le papier.*

Aucunement, vieux mot qui signifie *en quelque sorte*, *en partie*, et qui valait mieux que ces périphrases.

MÉDÉE,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 7. **Quoi ! Médée est donc morte, ami ? — Non, elle vit ;**
Mais un objet plus beau la chasse de mon lit, etc.

Je ne ferai sur ce début qu'une seule remarque, qui pourra servir pour plusieurs autres occasions. On voit assez que c'est là le style de la comédie ; on n'écrivait point alors autrement les tragédies. Les bornes qui distinguent la familiarité bourgeoise, et la noble simplicité, n'étaient point encore posées. Corneille fut le premier qui eut de l'élévation dans le style comme dans les sentimens. On en voit déjà plusieurs exemples dans cette pièce. Il y a de la justice à lui tenir compte du sublime qu'on y trouve quelquefois, et à n'accuser que son siècle de ce style comique, négligé et vicieux, qui déshonorait la scène tragique. Je n'insiste point sur la *meilleure saison*, sur les *mille et mille malheurs*, sur le Jason *sans conscience*, sur Créuse *possédée autant vaut*, sur une flamme *accommodée au bien des affaires*. C'était le malheureux style d'une nation qui ne savait pas encore parler. Et cela même fait voir quelle obligation nous avons au grand Corneille de s'être tiré, dans ses beaux morceaux, de cette fange où son siècle l'avait plongé, et d'avoir seul appris à ses contemporains l'art si long-temps inconnu de bien penser et de bien s'exprimer.

V. 35. **Et depuis, à Colchos; que fit votre Jason?**
Que cajoler Médée et gagner la toison.

On doit dire ici un mot de cette fameuse toison d'or. La Colchide, pays de Médée, est la Mingrélie, pays barbare, toujours habité par des barbares, où l'on pouvait faire un commerce de fourrures assez avantageux. Les Grecs entreprirent ce voyage par le passage du Pont-Euxin, qui est très périlleux; et ce péril donna de la célébrité à l'entreprise : c'est là l'origine de toutes ces fables absurdes qui eurent cours dans l'Occident. Il n'y avait alors d'autre histoire que des fables.

V. 43. **Et j'ai trouvé l'adresse, en lui fesant la cour,**
De relever mon sort sur les ailes d'Amour.

Ce vers est un exemple de ce mauvais goût qui régnait alors chez toutes les nations de l'Europe. Les métaphores outrées, les comparaisons fausses, étaient les seuls ornemens qu'on employât; on croyait avoir surpassé Virgile et le Tasse, quand on fesait voler un sort sur les ailes de l'Amour. Dryden comparait Antoine à un aigle qui portait sur ses ailes un roitelet, lequel alors s'élevait au-dessus de l'aigle; et ce roitelet, c'était l'empereur Auguste. Les beautés vraies étaient partout ignorées. On a reproché depuis à quelques auteurs de courir après l'esprit. En effet, c'est un défaut insupportable de chercher des épigrammes quand il faut donner de la sensibilité à ses personnages; il est ridicule de montrer ainsi l'auteur quand le héros seul doit paraître au naturel; mais ce défaut puéril était bien plus commun du temps de Corneille que du nôtre. La pièce de *Clitandre*, qui précéda *Médée*, est remplie de pointes; un amant qui a été blessé en défendant sa maîtresse, apostrophe ses blessures, et leur dit :

Blessures, hâtez-vous d'élargir vos canaux.
Ah ! pour l'être trop peu, blessures trop cruelles,
De peur de m'obliger vous n'êtes point mortelles.

Tel était le malheureux goût de ce temps-là.

V. 73. . . . . Les sœurs crient miracle.

J'ai remarqué que parmi les étrangers qui s'exercent quelquefois à faire des vers français, et parmi plusieurs provinciaux qui commencent, il s'en trouve toujours qui font, *crient*, *plient*, *croient*, etc., de deux syllabes. Ces mots n'en valent jamais qu'une seule, et ne peuvent être employés qu'à la fin d'un vers. Corneille fit souvent cette faute dans ses premières pièces; et c'est ce qui établit ce mauvais usage dans nos provinces.

V. 87. Et l'amour paternel qui fait agir leurs bras,
Croirait commettre un crime à n'en commettre pas.

Ce morceau est imité du septième livre des *Métamorphoses*.

His, ut quæque pia est, hortatibus impia prima est;
Et, ne sit scelerata, facit scelus : haud tamen ictus
Ulla suos spectare potest, oculosque reflectunt.

Remarquez que Corneille fut le premier qui sut transporter sur la scène française les beautés des auteurs grecs et latins.

V. 158. . . . . Adieu; l'amour vous presse,
Et je serais marri qu'un soin officieux
Vous fît perdre pour moi des temps si précieux.

Le lecteur judicieux s'aperçoit, sans doute, combien la plupart des expressions sont impropres ou familières dans cette scène. Nous demandons grâce pour cette première tragédie. Nous tâcherons de ne faire des réflexions utiles que sur les pièces qui le sont elles-mêmes par les grands exemples qu'on y trouve de tous les genres de beautés.

SCÈNE II.

V. 1. **Depuis que mon esprit est capable de flamme,**
Jamais un trouble égal n'a confondu mon âme.

Cette scène, où Jason débute par dire que son esprit est capable de flamme, est entièrement inutile. Et ces scènes, qui ne sont que de liaison, jettent un peu de froid dans nos meilleures tragédies, qui ne sont point soutenues par le grand appareil du théâtre grec, par la magnificence des chœurs, et qui ne sont que des dialogues sur des planches.

SCÈNE III.

V. 19. **Vous le saurez après, je ne veux rien pour rien.**

On sent assez que ce vers est plus fait pour la farce que pour la tragédie. Mais nous n'insistons pas sur les fautes de style et de langage.

SCÈNE IV.

V. 1. **Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,**
Dieux, garans de la foi que Jason m'a donnée, etc.

Voici des vers qui annoncent Corneille. Ce monologue est tout entier imité de celui de Sénèque le tragique :

Dii conjugales, tuque genialis tori
Lucina custos.....

Rien n'est plus difficile que de traduire les vers latins et grecs en vers français rimés. On est presque toujours obligé de dire en deux lignes ce que les anciens ont dit en une. Il y a très peu de rimes dans le style noble, comme je le remarque ailleurs ; et nous avons même beaucoup de mots auxquels on ne peut rimer : aussi le poète est rarement le maître de ses expressions. J'ose

affirmer qu'il n'est point de langue dans laquelle la versification ait plus d'entraves.

V. 6. Et m'aidez à venger cette commune injure,

n'appartient qu'à Corneille. Racine a imité ce vers dans Phèdre :

Déesse, venge-toi; nos causes sont pareilles.

Mais, dans Corneille, il n'est qu'une beauté de poésie; dans Racine, il est une beauté de sentiment. Ce monologue pourrait aujourd'hui paraître une amplification, une déclamation de rhétorique : il est pourtant bien moins chargé de ce défaut que la scène de Sénèque.

V. 31. Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ? etc.

Ces vers sont dignes de la vraie tragédie, et Corneille n'en a guère fait de plus beaux. Si, au lieu d'être noyés dans un long monologue inutile, ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet.

Ces monologues furent très long-temps à la mode. Les comédiens les fesaient ronfler avec une emphase ridicule; ils les exigeaient des auteurs qui leur vendaient leurs pièces; et une comédienne qui n'aurait point eu de monologue dans son rôle, n'aurait pas voulu réciter. Voilà comme le théâtre, relevé par Corneille, commença parmi nous. Des farceurs ampoulés représentaient, dans des jeux de paume, ces mascarades rimées qu'ils achetaient dix écus : les Athéniens en usaient autrement.

V. 37. Lui font-ils présumer mon audace épuisée?

Le vers de Sénèque,

Adeone credit omne consumptum nefas?

paraît bien plus fort.

V. 61. **Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race,**
Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place.

Cette prière au Soleil, son père, est encore toute de Sénèque, et devait faire plus d'effet sur les peuples qui mettaient le soleil au rang des dieux, que sur nous qui n'admettons pas cette mythologie.

SCÈNE V.

V. 11. **Quoi! madame, est-ce ainsi qu'il faut dissimuler?**
Et faut-il perdre ainsi des menaces en l'air?

J'ai déjà dit que je ne ferais aucune remarque sur le style de cette tragédie, qui est vicieux presque d'un bout à l'autre. J'observerai seulement ici, à propos de ces rimes *dissimuler* et *en l'air*, qu'alors on prononçait *dissimulair* pour rimer à *l'air*. J'ajouterai qu'on a été long-temps dans le préjugé, que la rime doit être pour les yeux. C'est pour cette raison qu'on fesait rimer *cher* à *bûcher*. Il est indubitable que la rime n'a été inventée que pour l'oreille. C'est le retour des mêmes sons, ou des sons à peu près semblables qu'on demande, et non pas le retour des mêmes lettres. On fait rimer *abhorre*, qui a deux *rr*, avec *encore* qui n'en a qu'une : par la même raison *terre* peut rimer à *père*, mais *je me hâte* ne peut rimer avec *je me flatte*, parce que *flatte* est bref, et *hâte* est long.

V. 41. **Cette lâche ennemie a peur des grands courages, etc.**

Cela est imité de Sénèque, et enchérit encore sur le mauvais goût de l'original : *Fortuna fortes metuit, ignavos premit.* Corneille appelle la Fortune *lâche*. Toutes les tragédies qui précédèrent sa *Médée* sont remplies d'exemples de ce faux bel esprit. Ces puérilités furent si long-temps en vogue, que l'abbé Cotin, du temps même de Boileau et de Molière, donna à la

fièvre l'épithète d'*ingrate;* cette ingrate de fièvre qui attaquait insolemment le beau corps de mademoiselle de Guise, où elle était si bien logée.

V. 48. **Dans un si grand revers que vous reste-t-il? — Moi. Moi, dis-je, et c'est assez.**

Ce *moi* est célèbre. C'est le *Medea superest* de Sénèque ; ce qui suit est encore une traduction de Sénèque ; mais dans l'original et dans la traduction, ces vers affaiblissent la grande idée que donne, *moi, dis-je, et c'est assez.* Tout ce qui explique un grand sentiment l'énerve. On demande si le *Medea superest* est sublime? Je répondrai à cette question, que ce serait en effet un sentiment sublime, si ce *moi* exprimait de la grandeur de courage. Par exemple, si lorsque Horatius Coclès défendit seul un pont contre une armée, on lui eût demandé, que vous reste-t-il, et qu'il eût répondu *moi :* c'eût été du véritable sublime : mais ici il ne signifie que le pouvoir de la magie ; et, puisque Médée dispose des élémens, il n'est pas étonnant qu'elle puisse seule et sans autre secours se venger de tous ses ennemis.

ACTE II.

SCÈNE II.

V. 12. **Ah! l'innocence même, et la même candeur! etc.**

C'EST dans la scène de Sénèque, qui a servi de modèle à celle-ci, qu'on trouve ce beau vers :

Si judicas, cognosce; si regnas, jube.

N'es-tu que roi? commande. Es-tu juge? examine.

C'est dommage que Corneille n'ait pas traduit ce vers; il l'aurait bien mieux rendu.

« Ah! l'innocence même, et la même candeur! »

Quæ causa pellat innocens mulier rogat. Cette ironie est, comme on voit, de Sénèque. La figure de l'ironie tient presque toujours du comique; car l'ironie n'est autre chose qu'une raillerie. L'éloquence souffre cette figure en prose. Démosthène et Cicéron l'emploient quelquefois. Homère et Virgile n'ont pas dédaigné même de s'en servir dans l'épopée, mais dans la tragédie il faut l'employer sobrement; il faut qu'elle soit nécessaire; il faut que le personnage se trouve dans des circonstances où il ne puisse s'expliquer autrement, où il soit obligé de cacher sa douleur, et de feindre d'applaudir à ce qu'il déteste.

Racine fait parler ironiquement Axiane à Taxile, quand elle lui dit :

> . . . . Approche, puissant roi,
> Grand monarque de l'Inde, on parle ici de toi.

Il met aussi quelques ironies dans la bouche d'Hermione; mais, dans ses autres tragédies, il ne se sert plus de cette figure. Remarquez, en général, que l'ironie ne convient point aux passions : elle ne peut aller au cœur, elle sèche les larmes. Il y a une autre espèce d'ironie qui est un retour sur soi-même, et qui exprime parfaitement l'excès du malheur. C'est ainsi qu'Oreste dit dans l'*Andromaque* : *Oui, je te loue, ô ciel! de ta persévérance*. C'est ainsi que Guatimozin disait au milieu des flammes : *Et moi, suis-je sur un lit de roses?* Cette figure est très noble et très tragique dans Oreste, et dans Guatimozin elle est sublime. Observez que toutes les scènes semblables à celle-ci sont toujours froides; il convient rarement au tragique de parler longtemps du passé. Ce poëme est *natum rebus agendis*; ce doit être une action.

V. 85. **Vous voulez qu'on l'honore, et que, de deux complices,**
L'un ait votre couronne, et l'autre des supplices.

Ille cruœm sceleris pretium tulit, hic diadema.

V. 133. . . . . **Soldats, remettez-la chez elle.**

Si Médée est une magicienne aussi puissante qu'on le dit, et que Créon même le croit, comment ne craint-il pas de l'offenser, et comment même peut-il disposer d'elle ? C'est là une étrange contradiction que l'antiquité grecque s'est permise. Les illusions de l'antiquité ont été adoptées par nous; les juges ont osé juger des sorciers; mais il s'était répandu une opinion aussi ridicule que celle de la magie même, et qui lui servait de correctif, c'était que les magiciens perdaient tout leur pouvoir dès qu'ils étaient entre les mains de la justice. L'Arioste et le Tasse son heureux imitateur, prirent un tour plus heureux; ils feignirent que les enchantemens pouvaient être détruits par d'autres enchantemens; cela seul mettait de la vraisemblance dans ces fables qui, par elles-mêmes, n'en ont aucune. Arioste, tout fécond qu'il était, avait appris cet art d'Homère; il est vrai que son Alcine est prodigieusement supérieure à la Circé de l'Odyssée; mais enfin Homère est le premier qui paraît avoir imaginé des préservatifs contre le pouvoir de la magie, et qui par là mit quelque raison dans des choses qui n'en avaient pas.

SCÈNE III.

V. 5. **Et le sacré respect de ma condition**
En a-t-il arraché quelque soumission ?

Il est bien ici question du sacré respect qu'on doit à la condition de ce Créon, qui, d'ailleurs, joue dans cette pièce un rôle trop froid ?

SCÈNE IV.

V. 3. **Nous n'avons désormais que craindre de sa part.**

Nous n'avons que craindre est un barbarisme. Cette pièce en a beaucoup; mais, encore une fois, c'est la première de Corneille.

V. 25. **Je voudrais pour tout autre un peu de raillerie;**
Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie.

Ces vers montrent qu'en effet on mêlait alors le comique au tragique. Ce mauvais goût était établi dans presque toute l'Europe, comme on le remarque ailleurs.

SCÈNE V.

V. 24. **La robe de Médée a donné dans mes yeux.**

La robe de Médée, qui a donné dans les yeux de Créuse, et la description de cette robe, ne seraient pas souffertes aujourd'hui; et la réponse de Jason n'est pas moins petite que la demande.

SCÈNE VI.

V. 23. **Souvent je ne sais quoi, qu'on ne peut exprimer,**
Nous surprend, nous emporte, et nous force d'aimer.

Voilà le germe de ces vers qu'on applaudit autrefois dans *Rodogune :*

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
Dont par le doux rapport les âmes assorties, etc.

C'est au lecteur judicieux à décider lequel vaut le mieux de ces deux morceaux. Il décidera peut-être que de telles maximes sont plus convenables à la haute comédie, et que les maximes détachées ne valent pas un sentiment. Cette même idée se retrouve dans la *Suite du Menteur*, et elle y est mieux placée.

SCÈNE VII.

(ÆGÉE, seul.)

Il est inutile de remarquer combien le rôle d'Ægée est froid et insipide. Une pièce de théâtre est *une expérience sur le cœur humain*. Quel ressort remuera l'âme des hommes? ce ne sera pas un vieillard amoureux et méprisé qu'on met en prison, et qu'une sorcière délivre. Tout personnage principal doit inspirer un degré d'intérêt; c'est une des règles inviolables : elles sont toutes fondées sur la nature. On a déjà averti qu'on ne reprend pas les fautes de détail.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. **Malheureux instrument du malheur qui nous presse,**
Que j'ai pitié de toi, déplorable princesse!

C'EST ici un grand exemple de l'abus des monologues. Une suivante, qui vient parler toute seule du pouvoir de sa maîtresse, est d'un grand ridicule. Cette faute de faire dire ce qui arrivera, par un acteur qui parle seul, et qu'on introduit sans raison, était très commune sur les théâtres grecs et latins : ils suivaient cet usage parce qu'il est facile. Mais on devait dire aux Ménandre, aux Aristophane, aux Plaute : Surmontez la difficulté; instruisez-nous du fait sans avoir l'air de nous instruire : amenez sur le théâtre des personnages nécessaires qui aient des raisons de se parler : qu'ils m'expliquent tout sans jamais s'adresser à moi : que je les voie agir et dialoguer; sinon, vous êtes dans l'enfance de l'art.

SCÈNE II.

V. 31. **Pour montrer, sans les voir, son courage apaisé,**
Je te dirai, Nérine, un moyen fort aisé, etc.

Convenons que ce n'est pas un trop bon moyen d'apaiser une femme et une mère que de lui arracher ses enfans, et de lui prendre ses habits. Cette invention de comédie produit une catastrophe horrible; mais ce contraste même d'une intrigue faible et basse avec un dénoûment épouvantable, forme une bigarrure qui révolte tous les esprits cultivés.

SCÈNE III.

V. 1. **Ne fuyez pas, Jason, de ces funestes lieux;**
C'est à moi d'en partir; recevez mes adieux, etc.

Cette scène est toute de Sénèque:

Fugimus, Jason; fugimus, hoc non est novum,
Mutare sedes. Causa fugiendi nova est, etc.
Ad quos remittis, Phasim et Colchos petam? etc.

Il y a dans ce couplet de très beaux vers qui annonçaient déjà Corneille. C'est en ce sens, et c'est dans ces morceaux détachés qu'on peut dire, avec Fontenelle, que Corneille s'éleva jusqu'à *Médée*.

V. 85. **Oui, je te les reproche, et de plus.... quels forfaits? —**
La trahison, le meurtre, et tous ceux que j'ai faits.

Médée dit dans Sénèque: *Quodcumque feci.*

V. 90. **Celui-là fait le crime, à qui le crime sert.**

Tua illa sunt, cui prodest scelus is fecit.

V. 141. **Je t'aime encor, Jason, malgré ta lâcheté,**

n'est point imité de Sénèque; et Racine, en cet endroit, s'est rencontré avec Corneille, quand il fait dire à Roxane:

Écoutez, Bajazet, je sens que je vous aime, etc.

La situation et la passion amènent souvent des sentimens et des expressions qui se ressemblent sans qu'elles soient imitées. Mais quelle différence entre Roxane et Médée ! Le rôle de Médée est l'essai d'un genie vigoureux et sans art, qui en vain fait dejà quelques efforts contre la barbarie qui enveloppe son siècle; et le rôle de Roxane est le chef-d'œuvre de l'esprit et du goût dans un temps plus heureux : l'une est une statue grossière de l'ancienne Égypte; l'autre est une statue de Phidias.

V. 150. Que je t'aime, et te baise en ces petits portraits, etc.

On sent assez que le mot *baise* ne serait pas souffert aujourd'hui; mais il y a une réflexion plus importante à faire : Médée conçoit la vengeance la plus horrible, et qui retombe sur elle-même. Pour y parvenir, elle a recours à la plus indigne fourberie : elle devient alors exécrable aux spectateurs; elle attirerait la pitié, si elle égorgeait ses enfans dans un moment de désespoir et de démence. C'est une loi du théâtre qui ne souffre guère d'exception : ne commettez jamais de grands crimes que quand de grandes passions en diminueront l'atrocité, et vous attireront même quelque compassion des spectateurs. Cléopâtre, à la vérité, dans la tragédie de *Rodogune*, ne s'attire nulle compassion; mais songez que si elle n'était pas possédée de la passion forcenée de régner, on ne la pourrait pas souffrir, et que si elle n'était pas punie, la pièce ne pourrait être jouée.

SCÈNE IV.

V. 1. . . . . Il est en ta puissance
D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance.
Je la saurai graver en tes esprits glacés
Par des coups trop profonds pour en être effacés.

Cette idée détestable de tuer ses propres enfans pour se venger de leur père, idée un peu soudaine, et qui ne laisse voir que l'atrocité d'une vengeance révoltante, sans qu'elle soit ici combattue par les moindres remords, est encore prise de Sénèque, dont Corneille a imité les beautés et les défauts.

ACTE IV.

SCÈNE II.

V. 1. **Le charme est achevé, tu peux entrer, Nérine.**

DANS la tragédie de *Macbeth,* qu'on regarde comme un chef-d'œuvre de Shakespeare, trois sorcières font leurs enchantemens sur le théâtre : elles arrivent au milieu des éclairs et du tonnerre, avec un grand chaudron dans lequel elles font bouillir des herbes. *Le chat a miaulé trois fois*, disent-elles; *il est temps, il est temps;* elles jettent un crapaud dans le chaudron, et apostrophent le crapaud, en criant en refrain : *Double, double, chaudron, trouble, que le feu brûle, que l'eau bouille, double, double.* Cela vaut bien les serpens qui sont venus d'Afrique en un moment, et ces herbes que Médée a cueillies le pied nu, en fesant pâlir la lune, et ce plumage noir d'une harpie. Ces puérilités ne seraient pas admises aujourd'hui.

C'est à l'Opéra, c'est à ce spectacle consacré aux fables que ces enchantemens conviennent, et c'est là qu'ils ont été le mieux traités. Voyez dans Quinault, supérieur en ce genre :

> Esprits malheureux et jaloux,
> Qui ne pouvez souffrir la vertu qu'avec peine,
> Vous, dont la fureur inhumaine
> Dans les maux qu'elle fait trouve un plaisir si doux,

Démons, préparez-vous à seconder ma haine;
Démons, préparez-vous à servir mon courroux.

Voyez en un autre endroit ce morceau encore plus fort que chante Médée:

Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle;
Voyez le jour pour le troubler:
Que l'affreux désespoir, que la rage cruelle,
Prennent soin de vous rassembler:
Avancez, malheureux coupables,
Soyez aujourd'hui déchaînés;
Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne soyez pas seuls misérables.
Ma rivale m'expose à des maux effroyables,
Qu'elle ait part aux tourmens qui vous sont destinés.
Non, les enfers impitoyables
Ne pourront inventer des horreurs comparables
Aux tourmens qu'elle m'a donnés.
Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne soyons pas seuls misérables.

Ce seul couplet vaut mieux, peut-être, que toute la *Médée* de Sénèque, de Corneille et de Longepierre, parce qu'il est fort et naturel, harmonieux et sublime. Observons que c'est là ce Quinault que Boileau affectait de mépriser, et apprenons à être justes.

V. 80. Avant que sur Créuse ils agiraient sur moi.

Cette suivante, qui craint la brûlure, et qui refuse de porter la robe, est très comique, et fournirait de bonnes plaisanteries. Il était fort aisé d'envoyer la robe par un domestique qui ne fût pas instruit du poison qu'elle renfermait.

SCÈNE III.

V. 1. Nous devons bien chérir cette valeur parfaite, etc.

On voit combien Pollux est inutile à la pièce; Corneille l'appelle un personnage protatique.

SCÈNE IV.

V. 20. J'eus toujours pour suspects les dons des ennemis.

Ce vers est la traduction de ce beau vers de Virgile:

.... *Timeo Danaos, et dona ferentes.*

Et Virgile lui-même a pris ce vers d'Homère mot à mot. Quand on imite de tels vers qui sont devenus proverbes, il faut tâcher que nos imitations deviennent aussi proverbes dans notre langue. On n'y peut réussir que par des mots harmonieux aisés à retenir. *Pour suspects les dons*, est trop rude; on doit éviter les consonnes qui se heurtent. C'est le mélange heureux des voyelles et des consonnes qui fait le charme de la versification.

SCÈNE V.

(ÆGÉE, en prison.)

V. 1. Demeure affreuse des coupables, etc.

Rotrou avait mis les stances à la mode. Corneille, qui les employa, les condamne lui-même dans ses réflexions sur la tragédie. Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs entre les scènes sur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent : il me semble que c'était l'enfance de l'art. Il était bien plus aisé d'insérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix scènes qui composaient une tragédie, que de trouver dans son sujet même de quoi animer toujours le théâtre, et de soutenir une longue intrigue toujours intéressante. Lorsque notre théâtre commença à sortir de la barbarie, et de l'asservissement aux usages anciens, pire encore que la barbarie, on substitua à ces odes des chœurs qu'on voit dans Garnier, dans Jodelle et dans Baïf, des stances que les personnages récitaient. Cette

mode a duré cent années; le dernier exemple que nous ayons des stances est dans *la Thébaïde*. Racine se corrigea bientôt de ce défaut; il sentit que cette mesure, différente de la mesure employée dans la pièce, n'était pas naturelle; que les personnages ne devaient pas changer le langage convenu; qu'ils devenaient poètes mal à propos.

V. 37. **Amour, contre Jason tourne ton trait fatal,**
Au pouvoir de tes dards je remets ma vengeance;
Atterre son orgueil, et montre ta puissance
A perdre également l'un et l'autre rival.

Quand même ces stances ennuyeuses et mal écrites auraient été aussi bonnes que la meilleure ode d'Horace, elles ne feraient aucun effet, parce qu'elles sont dans la bouche d'un vieillard ridicule, amoureux comme un vieillard de comédie. Ce n'est pas assez au théâtre qu'une scène soit belle par elle-même, il faut qu'elle soit belle dans la place où elle est.

SCÈNE VI.

V. 75. **Un fantôme pareil et de taille et de face,**
Tandis que vous fuirez, remplira votre place.

On voit assez que ce *fantôme pareil et de taille et de face*, et cet anneau enchanté, et ces coups de baguette, ne sont point admissibles dans la tragédie.

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. **Ah, déplorable prince! ah, fortune cruelle!**
Que je porte à Jason une triste nouvelle!

CE Theudas qu'on ne connaît point, qu'on n'attend point, et qui ne vient là que pour être pétrifié d'un

coup de baguette, ressemble trop à la farce d'Arlequin magicien.

SCÈNE III.

V. 11. Quoi ! vous continuez, canailles infidèles ! etc.

Voilà la seule fois où l'on a vu le mot de *canailles* dans une tragédie. Fontenelle dit que Corneille s'éleva jusqu'à Médée ; il pouvait dire que, dans tous ces endroits, il s'abaissa jusqu'à Médée.

Mais il y a bien pis ; c'est que toutes ces lamentations de Créon et de Créuse ne touchent point. Comment se peut-il faire que le spectacle d'un père et d'une fille, mourans d'une mort affreuse, soit si froid ? C'est que ce spectacle est une partie de la catastrophe : il fallait donc qu'elle fût courte.

SCÈNE VII.

V. 1. Lâche, ton désespoir encore en délibère.

Chose étrange : Médée trouve ici le secret d'être froide en égorgeant ses enfans ! C'est qu'après la mort de Créon et de Créuse, ce parricide n'est qu'un surcroît de vengeance, une seconde catastrophe, une barbarie inutile.

V. 2. Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats.

On ne relèvera pas ici l'expression très vicieuse, *de ces petits ingrats*, parce qu'on n'en relève aucune. Le plus capital de tous les défauts dans la tragédie, est de faire commettre de ces crimes qui révoltent la nature, sans donner au criminel des remords aussi grands que son attentat, sans agiter son âme par des combats touchans et terribles, comme on l'a déjà insinué. Médée, après avoir tué ses deux enfans, au lieu de se venger

de son mari, qui seul est coupable, s'en va en le raillant.

V. 13. **Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtresse.**

Lorsqu'à ces crimes commis de sang-froid on joint une telle raillerie, c'est le comble de l'atrocité dégoûtante. Il fallait, par un coup de l'art, intéresser pour Médée, s'il était possible : c'eût été l'effort du génie. Le Tasse intéresse pour Armide, qui est magicienne comme Médée, et qui, comme elle, est abandonnée de son amant. Et lorsque Quinault fait paraître Médée, il lui fait dire ces beaux vers :

Le destin de Médée est d'être criminelle,
Mais son cœur était fait pour aimer la vertu.

Au reste, il ne sera pas inutile de dire ici aux lecteurs qui ne savent pas le latin, ou qui n'en lisent guère, que c'est dans la *Médée* de Sénèque qu'on trouve cette fameuse prophétie, qu'un jour l'Amérique sera découverte, *venient annis secula seris.* Il y en a une dans le Dante encore plus circonstanciée et plus clairement exprimée; c'est touchant la découverte des étoiles du pôle antarctique Il suffirait de ces deux exemples pour prouver que les poètes méritent le nom de prophète, *vates.* Jamais, en effet, il n'y eut de prédiction mieux accomplie. Si Sénèque avait, en effet, eu l'Amérique en vue, tout l'art qu'on attribue à *Médée* n'aurait pas approché du sien.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 1. **O dieux ! ce char volant, disparu dans la nue,**
La dérobe à sa peine aussi-bien qu'à ma vue, etc.

Voilà encore un monologue plus froid que tout le reste; rien n'est plus insipide que de longues horreurs.

EXAMEN DE MÉDEE,

PAR CORNEILLE.

Tome II, page 290. *Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide, et en latin par Sénèque, etc.* Les amateurs du théâtre qui liront cet examen et les suivans, s'apercevront assez que Corneille raisonnait plus qu'il ne sentait; au lieu que Racine sentait plus qu'il ne raisonnait : et au théâtre il faut sentir.

Corneille, dans ses réflexions sur *Médée*, ne touche aucun des points essentiels, qui sont les personnages inutiles, les longueurs, les froides déclamations, le mauvais style, et le comique mêlé à l'horreur.

REMARQUES SUR LE CID,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1636.

PRÉFACE DU COMMENTATEUR.

Lorsque Corneille donna *le Cid*, les Espagnols avaient sur tous les théâtres de l'Europe la même influence que dans les affaires publiques; leur goût dominait ainsi que leur politique; et même en Italie, leurs comédies ou leurs tragi-comédies obtenaient la préférence chez une nation qui avait l'*Aminte* et le *Pastorfido*, et qui, étant la première qui eût cultivé les arts, semblait plutôt faite pour donner des lois à la littérature que pour en recevoir.

Il est vrai que dans presque toutes ces tragédies espagnoles, il y avait toujours quelques scènes de bouffonneries. Cet usage infecta l'Angleterre. Il n'y a guère de tragédies de Shakespeare où l'on ne trouve des plaisanteries d'hommes grossiers à côté du sublime des héros. A quoi attribuer une mode si extravagante et si honteuse pour l'esprit humain, qu'à la coutume des princes mêmes, qui entretenaient toujours des bouffons auprès d'eux? coutume digne de barbares qui sentaient le besoin des plaisirs de l'esprit, et qui étaient incapables d'en avoir; coutume même qui a duré jusqu'à nos temps, lorsqu'on en reconnaissait la turpitude. Jamais ce vice n'avilit la scène française; il se glissa seulement dans nos premiers opéra qui, n'étant pas des ouvrages réguliers, semblaient permettre cette indécence; mais

bientôt l'élégant Quinault purgea l'opéra de cette bassesse.

Quoi qu'il en soit, on se piquait alors de savoir l'espagnol, comme on se fait honneur aujourd'hui de parler français. C'était la langue des cours de Vienne, de Bavière, de Bruxelles, de Naples et de Milan : la Ligue l'avait introduite en France ; et le mariage de Louis XIII avec la fille de Philippe III avait tellement mis l'espagnol à la mode, qu'il était alors presque honteux aux gens de lettres de l'ignorer. La plupart de nos comédies étaient imitées du théâtre de Madrid.

Un secrétaire de la reine Marie de Médicis, nommé Chalons, retiré à Rouen dans sa vieillesse, conseilla à Corneille d'apprendre l'espagnol, et lui proposa d'abord le sujet du *Cid*. L'Espagne avait deux tragédies du *Cid* : l'une de Diamante, intitulée *el Honrador de su padre*, qui était la plus ancienne ; l'autre, *le Cid*, de Guillem de Castro, qui était la plus en vogue : on voyait dans toutes les deux une infante amoureuse du *Cid*, et un bouffon, appelé le valet gracieux, personnages également ridicules ; mais tous les sentimens généreux et tendres dont Corneille a fait un si bel usage sont dans ces deux originaux.

Je n'avais pu encore déterrer *le Cid* de Diamante, quand je donnai la première édition des *Commentaires sur Corneille* ; je marquerai dans celle-ci les principaux endroits qu'il traduisit de cet auteur espagnol.

C'est une chose, à mon avis, très remarquable que, depuis la renaissance des lettres en Europe, depuis quele théâtre était cultivé, on n'eût encore rien produit de véritablement intéressant sur la scène, et qui fît verser des larmes ; si on en excepte quelques

scènes attendrissantes du *Pastor fido* et du *Cid* espagnol. Les pièces italiennes du seizième siècle étaient de belles déclamations imitées du grec; mais les déclamations ne touchent point le cœur. Les pièces espagnoles étaient des tissus d'aventures incroyables; les Anglais avaient encore pris ce goût. On n'avait point su encore parler au cœur chez aucune nation. Cinq ou six endroits très touchans, mais noyés dans la foule des irrégularités de Guillem de Castro, furent sentis par Corneille, comme on découvre un sentier couvert de ronces et d'épines.

Il sut faire du *Cid* espagnol une pièce moins irrégulière et non moins touchante. Le sujet du *Cid* est le mariage de Rodrigue avec Chimène. Ce mariage est un point d'histoire presque aussi célèbre en Espagne, que celui d'Andromaque avec Pyrrhus chez les Grecs; et c'était en cela même que consistait une grande partie de l'intérêt de la pièce. L'authenticité de l'histoire rendait tolérable aux spectateurs un dénoûment qu'il n'aurait pas été peut-être permis de feindre; et l'amour de Chimène, qui eût été odieux s'il n'avait commencé qu'après la mort de son père, devenait aussi touchant qu'excusable, puisqu'elle aimait déjà Rodrigue avant cette mort, et par l'ordre de son père même.

On ne connaissait point encore avant *le Cid* de Corneille, ce combat des passions qui déchire le cœur, et devant lequel toutes les autres beautés de l'art ne sont que des beautés inanimées. On sait quel succès eut *le Cid*, et quel enthousiasme il produisit dans la nation. On sait aussi les contradictions et les dégoûts qu'essuya Corneille.

Il était, comme on sait, un des cinq auteurs qui travaillaient aux pièces du cardinal de Richelieu. Ces cinq

auteurs étaient Rotrou, L'Estoile, Colletet, Boisrobert et Corneille, admis le dernier dans cette société. Il n'avait trouvé d'amitié et d'estime que dans Rotrou, qui sentait son mérite; les autres n'en avaient pas assez pour lui rendre justice. Scudéri écrivait contre lui avec le fiel de la jalousie humiliée, et avec le ton de la supériorité. Un Claveret, qui avait fait une comédie intitulée *la Place royale*, sur le même sujet que Corneille, se répandit en invectives grossières. Mairet lui-même s'avilit jusqu'à écrire contre Corneille, avec la même amertume. Mais ce qui l'affligea, et ce qui pouvait priver la France des chefs-d'œuvre dont il l'enrichit depuis, ce fut de voir le cardinal, son protecteur, se mettre avec chaleur à la tête de tous ses ennemis.

Le cardinal, à la fin de 1635, un an avant les représentations du *Cid*, avait donné dans le Palais-Cardinal, aujourd'hui le Palais-Royal, la *comédie des Tuileries*, dont il avait arrangé lui-même toutes les scènes. Corneille, plus docile à son génie que souple aux volontés d'un premier ministre, crut devoir changer quelque chose dans le troisième acte qui lui fut confié. Cette liberté estimable fut envenimée par deux de ses confrères, et déplut beaucoup au cardinal, qui lui dit qu'*il fallait avoir un esprit de suite*. Il entendait par esprit de suite la soumission qui suit aveuglément les ordres d'un supérieur. Cette anecdote était fort connue chez les derniers princes de la maison de Vendôme, petits-fils de César de Vendôme, qui avait assisté à la représentation de cette pièce du cardinal.

Le premier ministre vit donc les défauts du *Cid* avec les yeux d'un homme mécontent de l'auteur, et ses yeux se fermèrent trop sur les beautés. Il était si entier

dans son sentiment, que quand on lui apporta les premières esquisses du travail de l'Académie sur *le Cid*, et quand il vit que l'Académie, avec un ménagement aussi poli qu'encourageant pour les arts et pour le grand Corneille, comparait les contestations présentes à celles que la *Jérusalem délivrée* et le *Pastor fido* avaient fait naître, il mit en marge, de sa main : « L'applau-« dissement et le blâme du *Cid* n'est qu'entre les doctes « et les ignorans, au lieu que les contestations sur les « autres deux pièces ont été entre les gens d'esprit. »

Qu'il me soit permis de hasarder une réflexion. Je crois que le cardinal de Richelieu avait raison, en ne considérant que les irrégularités de la pièce, l'inutilité et l'inconvenance du rôle de l'infante, le rôle faible du roi, le rôle encore plus faible de don Sanche, et quelques autres défauts. Son grand sens lui fesait voir clairement toutes ces fautes; et c'est en quoi il me paraît plus qu'excusable.

Je ne sais s'il était possible qu'un homme occupé des intérêts de l'Europe, des factions de la France, et des intrigues plus épineuses de la cour, un cœur ulcéré par les ingratitudes, et endurci par les vengeances, sentît le charme des scènes de Rodrigue et de Chimène. Il voyait que Rodrigue avait très grand tort d'aller chez sa maîtresse, après avoir tué son père; et quand on est trop fortement choqué de voir ensemble deux personnes qu'on croit ne devoir pas se chercher, on peut n'être pas ému de ce qu'elles disent.

Je suis donc persuadé que le cardinal de Richelieu était de bonne foi. Remarquons encore que cette âme altière, qui voulait absolument que l'Académie condamnât *le Cid*, continua sa faveur à l'auteur, et que

même Corneille eut le malheureux avantage de travailler, deux ans après, à *l'Aveugle de Smyrne*, tragicomédie des cinq auteurs, dont le canevas était encore du premier ministre.

Il y a une scène de baisers dans cette pièce, et l'auteur du canevas avait reproche à Chimène un amour toujours combattu par son devoir. Il est à croire que le cardinal de Richelieu n'avait pas ordonné cette scène, et qu'il fut plus indulgent envers Colletet, qui la fit, qu'il ne l'avait été envers Corneille.

Quant au jugement que l'Académie fut obligée de prononcer entre Corneille et Scuderi, et qu'elle intitula modestement : *Sentimens de l'Académie sur le Cid*, j'ose dire que jamais on ne s'est conduit avec plus de noblesse, de politesse et de prudence, et que jamais on n'a jugé avec plus de goût. Rien n'était plus noble que de rendre justice aux beautés du *Cid*, malgré la volonté décidée du maître du royaume.

La politesse avec laquelle elle reprend les défauts, est égale à celle du style; et il y eut une très grande prudence à se conduire de façon que ni le cardinal de Richelieu, ni Corneille, ni même Scudéri, n'eurent au fond sujet de se plaindre.

Je prendrai la liberté de faire quelques notes sur le jugement de l'Académie comme sur la pièce; mais je crois devoir les prévenir ici par une seule; c'est sur ces paroles de l'Académie, *encore que le sujet du Cid ne soit pas bon.* Je crois que l'Académie entendait que le mariage, ou du moins la promesse de mariage entre le meurtrier et la fille du mort, n'est pas un bon sujet pour une pièce morale, que nos bienséances en sont blessées. Cet aveu de ce corps éclairé satisfesait à la fois

la raison et le cardinal de Richelieu, qui croyait le sujet défectueux. Mais l'Académie n'a pas prétendu que le sujet ne fût pas très intéressant et très tragique; et quand on songe que ce mariage est un point d'histoire célèbre, on ne peut que louer Corneille d'avoir réduit ce mariage à une simple promesse d'épouser Chimène; c'est en quoi il me semble que Corneille a observé les bienséances, beaucoup plus que ne le pensaient ceux qui n'étaient pas instruits de l'histoire.

La conduite de l'Académie, composée de gens de lettres, est d'autant plus remarquable, que le déchaînement de presque tous les auteurs était plus violent; c'est une chose curieuse de voir comme il est traité dans la Lettre sous le nom d'Ariste.

« Pauvre esprit qui, voulant paraître admirable à « chacun, se rend ridicule à tout le monde, et qui, « le plus ingrat des hommes, n'a jamais reconnu les obli-« gations qu'il a à Sénèque et à Guillem de Castro, à « l'un desquels il est redevable de son *Cid*, et à l'autre « de sa *Médée*. Il reste maintenant à parler de ses autres « pièces qui peuvent passer pour farces, et dont les titres « seuls fesaient rire autrefois les plus sages et les plus « sérieux; il a fait voir une Mélite, la Galerie du Palais « et la Place Royale; ce qui nous fesait espérer que « Mondory annoncerait bientôt le Cimetière de Saint-« Jean, la Samaritaine, et la Place aux veaux [1]. L'hu-« meur vile de cet auteur, et la bassesse de son âme, etc. »

On voit, par cet échantillon de plus de cent brochures faites contre Corneille, qu'il y avait, comme aujourd'hui,

[1] Il est vrai que ces comédies de Corneille sont très mauvaises; mais il n'est pas moins vrai qu'elles valaient mieux que toutes celles qu'on avait faites jusqu'alors en France.

un certain nombre d'hommes que le mérite d'autrui rend si furieux qu'ils ne connaissent plus ni raison ni bienséance. C'est une espèce de rage qui attaque les petits auteurs, et surtout ceux qui n'ont point eu d'éducation. Dans une pièce de vers contre lui, on fit parler ainsi Guillem de Castro :

Donc, fier de mon plumage, en corneille d'Horace,
Ne prétends plus voler plus haut que le Parnasse.
Ingrat, rends-moi mon Cid jusques au dernier mot;
Après tu connaîtras, corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Mairet, l'auteur de la *Sophonisbe,* qui avait au moins la gloire d'avoir fait la première pièce régulière que nous eussions en France, sembla perdre cette gloire en écrivant contre Corneille des personnalités odieuses. Il faut avouer que Corneille répondit très aigrement à tous ses ennemis. La querelle même alla si loin entre lui et Mairet, que le cardinal de Richelieu interposa entre eux son autorité. Voici ce qu'il fit écrire à Mairet par l'abbé de Boisrobert :

A Charonne, 5 octobre 1637.

« Vous lirez le reste de ma lettre comme un ordre « que je vous envoie par le commandement de son émi- « nence. Je ne vous célerai pas qu'elle s'est fait lire, « avec un plaisir extrême, tout ce qui s'est fait sur le « sujet du *Cid ;* et particulièrement une lettre qu'elle a « vue de vous, lui a plu jusqu'à un tel point, qu'elle lui a « fait naître l'envie de voir tout le reste. Tant qu'elle « n'a connu dans les écrits des uns et des autres que « des contestations d'esprit agréables et des railleries « innocentes, je vous avoue qu'elle a pris bonne part

« au divertissement; mais quand elle a reconnu que « dans ces contestations naissaient enfin des injures, « des outrages et des menaces, elle a pris aussitôt la « résolution d'en arrêter le cours. Pour cet effet, quoi- « qu'elle n'ait point vu le libelle que vous attribuez à « M. Corneille, présupposant, par votre réponse, que « je lui lus hier au soir, qu'il devait être l'agresseur, « elle m'a commandé de lui remontrer le tort qu'il se « fesait, et de lui défendre de sa part de ne plus faire de « réponse, s'il ne voulait lui déplaire; mais d'ailleurs, « craignant que des tacites menaces que vous lui faites, « vous, ou quelqu'un de vos amis, n'en viennent aux « effets, qui tireraient des suites ruineuses à l'un et à « l'autre, elle m'a commandé de vous écrire que, si « vous voulez avoir la continuation de ses bonnes « grâces, vous mettiez toutes vos injures sous le pied, « et ne vous souveniez plus que de votre ancienne « amitié, que j'ai charge de renouveler sur la table de « ma chambre, à Paris, quand vous serez tous ras- « semblés. Jusqu'ici j'ai parlé par la bouche de son émi- « nence; mais, pour vous dire ingénument ce que je « pense de toutes vos procédures, j'estime que vous « avez suffisamment puni le pauvre M. Corneille de ses « vanités, et que ses faibles défenses ne demandaient « pas des armes si fortes et si pénétrantes que les vôtres: « vous verrez un de ces jours son *Cid* assez malmené « par les Sentimens de l'Académie. »

L'Académie trompa les espérances de Boisrobert. On voit évidemment, par cette lettre, que le cardinal de Richelieu voulait humilier Corneille, mais qu'en qualité de premier ministre, il ne voulait pas qu'une dispute littéraire dégénérât en querelle personnelle.

Pour laver la France du reproche que les étrangers pourraient lui faire, que le *Cid* n'attira à son auteur que des injures et des dégoûts, je joindrai ici une partie de la lettre que le célèbre Balzac écrivait à Scudéri, en réponse à la critique du *Cid*, que Scudéri lui avait envoyée.

« Considérez néanmoins, monsieur, que toute la « France entre en cause avec lui, et que peut-être il « n'y a pas un des juges, dont vous êtes convenus en- « semble, qui n'ait loué ce que vous désirez qu'il con- « damne; de sorte que, quand vos argumens seraient « invincibles, et que votre adversaire y acquiescerait, « il aurait toujours de quoi se consoler glorieusement « de la perte de son procès, et vous dire que c'est quel- « que chose de plus d'avoir satisfait tout un royaume « que d'avoir fait une pièce régulière. Il n'y a point « d'architecte d'Italie qui ne trouve des défauts à la « structure de Fontainebleau, et qui ne l'appelle un « monstre de pierre; ce monstre, néanmoins, est la « belle demeure des rois, et la cour y loge commodé- « ment. Il y a des beautés parfaites, qui sont effacées « par d'autres beautés qui ont plus d'agrément et moins « de perfection; et, parce que l'acquis n'est pas si noble « que le naturel, ni le travail des hommes que les dons « du ciel, on vous pourrait encore dire que savoir l'art « de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire sans art. « Aristote blâme *la Fleur d'Agathon*, quoiqu'il dît « qu'elle fût agréable; et l'*OEdipe* peut-être n'agréait « pas, quoique Aristote l'approuve. Or, s'il est vrai « que la satisfaction des spectateurs soit la fin que se « proposent les spectacles, et que les maîtres mêmes « du métier aient quelquefois appelé de César au peuple,

« le *Cid* du poète français ayant plu aussi-bien que *la*
« *Fleur* du poète grec, ne serait-il point vrai qu'il a
« obtenu la fin de la représentation, et qu'il est arrivé à
« son but, encore que ce ne soit pas par le chemin d'Aris-
« tote, ni par les adresses de sa *Poétique*? Mais vous
« dites, monsieur, qu'il a ébloui les yeux du monde,
« et vous l'accusez de charme et d'enchantement; je
« connais beaucoup de gens qui feraient vanité d'une
« telle accusation; et vous me confesserez vous-même
« que, si la magie était une chose permise, ce serait
« une chose excellente. Ce serait, à vrai dire, une belle
« chose de pouvoir faire des prodiges innocemment,
« de faire voir le soleil quand il est nuit, d'apprêter des
« festins sans viandes ni officiers, de changer en pis-
« toles les feuilles de chêne, et le verre en diamans.
« C'est ce que vous reprochez à l'auteur du *Cid*, qui,
« vous avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous
« oblige de lui avouer qu'il a un secret, qu'il a mieux
« réussi que l'art même; et, ne vous niant pas qu'il a
« trompé toute la cour et tout le peuple, ne vous laisse
« conclure de là, sinon qu'il est plus fin que toute la
« cour et tout le peuple, et que la tromperie, qui s'étend
« à un si grand nombre de personnes, est moins une
« fraude qu'une conquête. Cela étant, monsieur, je ne
« doute point que messieurs de l'Académie ne se trou-
« vent bien empêchés dans le jugement de votre pro-
» cès; et que, d'un côté, vos raisons ne les ébranlent,
« et de l'autre, l'approbation publique ne les retienne.
« Je serais en la même peine si j'étais en la même déli-
« bération, et si, de bonne fortune, je ne venais de
« trouver votre arrêt dans les registres de l'antiquité. Il
« a été prononcé, il y a plus de quinze cents ans, par

« un philosophe de la famille stoïque; mais un philo-
« sophe dont la dureté n'était pas impénétrable à la
« joie; de qui il nous reste des jeux et des tragédies; qui
« vivait sous le règne d'un empereur poète et comé-
« dien, au siècle des vers et de la musique. Voici les
« termes de cet authentique arrêt, et je vous les laisse
« interpréter à vos dames, pour lesquelles vous avez
« bien entrepris une plus longue et plus difficile tra-
« duction : *Illud multum est primo aspectu oculos*
« *occupasse, etiamsi contemplatio diligens inventura*
« *est quod arguat. Si me interrogas, major ille est*
« *qui judicium abstulit, quàm qui meruit.* Votre
« adversaire y trouve son compte par ce favorable mot
« de *major est;* et vous avez aussi ce que vous pouvez
« désirer, ne désirant rien, à mon avis, que de prouver
« que *judicium abstulit.* Ainsi vous l'emportez dans le
« cabinet, et il a gagné au théâtre. Si *le Cid* est cou-
« pable, c'est d'un crime qui a eu récompense; s'il
« est puni, ce sera après avoir triomphé; s'il faut que
« Platon le bannisse de sa République, il faut qu'il le
« couronne de fleurs en le bannissant, et ne le traite
« point plus mal qu'il a traité autrefois Homère. Si
« Aristote trouve quelque chose à désirer en sa con-
« duite, il doit le laisser jouir de sa bonne fortune, et
« ne pas condamner un dessein que le succès a justifié.
« Vous êtes trop bon pour en vouloir davantage : vous
« savez qu'on apporte souvent du tempérament aux
« lois, et que l'équité conserve ce que la justice pour-
« rait ruiner. N'insistez point sur cette exacte et rigou-
« reuse justice. Ne vous attachez point avec tant de
« scrupule à la souveraine raison; qui voudrait la con-
« tenter et satisfaire à sa régularité, serait obligé de

« lui bâtir un plus beau monde que celui-ci ; il faudrait « lui faire une nouvelle nature des choses, et lui aller « chercher des idées au-dessus du ciel. Je parle, mon- « sieur, pour mon intérêt ; si vous la croyez, vous ne « trouverez rien qui mérite d'être aimé ; et par consé- « quent, je suis en hasard de perdre vos bonnes grâces, « bien qu'elles me soient extrêmement chères, et que « je sois passionnément, monsieur, votre, etc. »

C'est ainsi que Balzac, retiré du monde, et plus impartial qu'un autre, écrivait à Scudéri, son ami, et osait lui dire la vérité. Balzac, tout ampoulé qu'il était dans ses lettres, avait beaucoup d'érudition et de goût, connaissait l'éloquence des vers, et avait introduit en France celle de la prose. Il rendit justice aux beautés du *Cid ;* et ce témoignage fait honneur à Balzac et à Corneille.

DÉDICACE DE LA TRAGÉDIE DU CID,

A MADAME LA DUCHESSE D'AIGUILLON, etc.

Marie-Magdeleine de Vignerod, fille de la sœur du cardinal et de René de Vignerod, seigneur de Pont-Courley. Elle épousa le marquis du Roure de Combalet, et fut dame d'atours de la reine; elle fut duchesse d'Aiguillon, de son chef, sur la fin de 1637.

Cette épître dédicatoire lui fut adressée au commencement de 1637; elle y est nommée madame de Combalet; et dans l'édition de 1638 *, on voit le nom de madame la duchesse d'Aiguillon.

Votre générosité ne dédaigne pas d'employer, en faveur des ouvrages qui vous agréent..... ce grand crédit, etc.

La duchesse d'Aiguillon avait un très grand crédit en effet sur son oncle le cardinal; et sans elle Corneille aurait été entièrement disgracié : il le fait assez entendre par ces paroles. Ses ennemis acharnés l'avaient peint comme un esprit altier qui bravait le premier ministre, et qui confondait, dans un mépris général, leurs ouvrages et le goût de celui qui les protégeait. La duchesse d'Aiguillon rendit, dans cette affaire, un aussi grand service à son oncle qu'à Corneille : elle lui sauva, dans la postérité, la honte de passer pour l'approbateur de Colletet et l'ennemi du *Cid* et de *Cinna*.

* Dans les deux éditions de 1639 et de 1644, elle est cependant encore nommée madame de Combalet.

FRAGMENT DE L'HISTORIEN MARIANA,

ALLÉGUÉ PAR CORNEILLE DANS L'AVERTISSEMENT QUI PRÉCÈDE LA TRAGÉDIE DU CID.

Mariana, ***L. 4°, de la Historia de España. C.*** **50.**

Avia pocos dias antes hecho campo con D. Gomez conde de Gormaz. Venciòle, y diòle la muerte. Lo que resultò de este caso, fue que casò con doña Ximena, hija y heredera del mismo conde. Ella misma requiriò al rey que se le diesse por marido, (ya estaba muy prendada de sus partes) ò le castigasse conforme à las leyes, por la muerte que diò à su padre [1]. *Hizòse el casamiento, que à todos estaba à cuento con el qual por el gran dote de su esposa, que se allegò al estado que èl tenia de su padre, se aumentò en poder y riquezas.*

[1] Ces paroles de Mariana suffisent pour justifier Corneille : « Chimène « demanda au roi qu'il fît punir le Cid selon les lois, ou qu'il le lui « donnât pour époux. »

On voit combien la vérité historique est adoucie dans la tragédie.

PERSONNAGES, etc.

(La scène est à Séville.)

Remarquez que la scène est tantôt au palais du roi, tantôt dans la maison du comte de Gormaz, tantôt dans la ville; mais, comme je le dis ailleurs, l'unité de lieu serait observée aux yeux des spectateurs, si on avait eu des théâtres dignes de Corneille, semblables à celui de Vicence, qui représente une ville, un palais, des rues, une place, etc.; car cette unité ne consiste pas à représenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans plusieurs endroits contigus que l'œil puisse apercevoir sans peine.

LE CID,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.[1]

LE COMTE, ELVIRE.

ELVIRE.

Entre tous ces amans dont la jeune ferveur [2]
Adore votre fille, et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et don Sanche à l'envi font paraître
Le beau feu qu'en leurs cœurs ses beautés ont fait naître.
Ce n'est pas que Chimène écoute leurs soupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs désirs;
Au contraire, pour tous dedans [3] l'indifférence,
Elle n'ôte à pas un ni donne l'espérance;
Et sans les voir d'un œil trop sévère ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux.

[1] *N. B.* Ces deux premières scènes ne se trouvant pas dans plusieurs éditions de Corneille, on les donne ici entières avec les remarques.

[2] *La jeune ferveur.* Scudéri dit que c'est parler français en allemand, de donner de la jeunesse à la *ferveur.* L'Académie réprouve le mot de *ferveur*, qui n'est admis que dans le langage de la dévotion; mais elle approuve l'épithète *jeune.*

S'il est permis d'ajouter quelque chose à la décision de l'Académie, je dirai que le mot *jeune* convient très bien aux passions de la jeunesse. On dira bien *leurs jeunes amours*, mais non pas *leur jeune colère*, *ma jeune haine :* pourquoi ? parce que la colère, la haine, appartiennent autant à l'âge mûr, et que l'amour est plus le partage de la jeunesse.

[3] *Au contraire, pour tous* dedans *l'indifférence.*

Dedans, n'est ni censuré par Scudéri, ni remarqué par l'Académie; la langue n'était pas alors entièrement épurée. On n'avait pas songé que *dedans* est un adverbe : *Il est dans la chambre, il est hors de la chambre. Êtes-vous dedans ? êtes-vous dehors ?*

LE COMTE.

Elle est dans le devoir; tous deux sont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue, surtout, n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers:
La valeur de son père, en son temps sans pareille,
Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille; [1]
Ses rides sur son front [2] ont gravé ses exploits,
Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.
Je me promets du fils ce que j'ai vu du père;
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire.
Va l'en entretenir; mais dans cet entretien
Cache mon sentiment, et découvre le sien.
Je veux qu'à mon retour nous en parlions ensemble;
L'heure à présent m'appelle au conseil qui s'assemble:
Le roi doit à son fils choisir un gouverneur,
Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur.
Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute,
Me défend de penser qu'aucun me le dispute. [3]

[1] *Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille.*

A passé pour merveille a été excusé par l'Académie; aujourd'hui cette expression ne passerait point; elle est commune, froide et lâche. Les premiers qui écrivirent purement, Racine et Boileau, ont proscrit tous ces termes de *merveille*, de *sans pareille*, *sans seconde*, *miracle de nos jours*, *soleil*, *etc.*; et plus la poésie est devenue difficile, plus elle est belle.

[2] *Ses rides sur son front.* Voyez le jugement de l'Académie, auquel nous renvoyons pour la plupart des vers qu'elle a censurés ou justifiés.

Racine se moqua de ce vers dans la farce des *Plaideurs*; il y dit d'un vieux huissier:

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

Cette plaisanterie ne plut point du tout à l'auteur du *Cid*.

[3] *Me défend de penser qu'aucun me le dispute.*

Vous voyez que ces deux derniers vers sont le fondement de la querelle qui doit suivre; et qu'ainsi on fait très mal de commencer aujourd'hui la pièce par la querelle imprévue du comte et de don Diègue.

SCÈNE II.[1]

CHIMÈNE, ELVIRE.

ELVIRE, à part.

Quelle douce nouvelle a ces jeunes amans!
Et que tout se dispose à leurs contentemens!

CHIMÈNE.

Eh bien! Elvire, enfin, que faut-il que j'espère?
Que dois-je devenir? et que t'a dit mon père?

ELVIRE.

Deux mots dont tous vos sens doivent être charmés;
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez.

CHIMÈNE.

L'excès de ce bonheur me met en défiance.
Puis-je à de tels discours donner quelque croyance?

ELVIRE.

Il passe bien plus outre; il approuve ses feux,
Et vous doit commander de répondre à ses vœux.
Jugez, après cela, puisque tantôt son père
Au sortir du conseil doit proposer l'affaire,[2]
S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre son temps,
Et si tous vos désirs seront bientôt contens.

CHIMÈNE.

Il semble toutefois que mon âme troublée
Refuse cette joie, et s'en trouve accablée.
Un moment donne au sort des visages divers;[3]

[1] Corneille, fatigué de toutes les critiques qu'on fesait du *Cid*, et ne sachant plus à qui entendre, changea tout ce commencement en 1664. La pièce commençait ainsi:

> Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère?
> Ne me déguise rien de ce qu'a dit mon père.

Il me semble que, dans les deux premières scènes, la pièce est beaucoup mieux annoncée, l'amour de Chimène plus développé, le caractère du comte de Gormaz déjà annoncé; et qu'enfin, malgré tous les défauts qu'on reprochait à Corneille, il eût encore mieux valu laisser la tragédie comme elle était, que d'y faire ces faibles changemens; c'était l'amour de l'infante qu'il devait retrancher; c'étaient les fautes dans le détail qu'il eût fallu corriger.

[2] *Proposer l'affaire* est encore du style comique; mais observons que *le Cid* fut donné d'abord sous le titre de tragi-comédie.

[3] Ces pressentimens réussissent presque toujours. On craint avec le person-

Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE.

Vous verrez votre crainte heureusement déçue.

CHIMÈNE.

Allons, quoi qu'il en soit, en attendre l'issue.

SCÈNE III.

(UN PAGE.)

C'est ici un défaut intolérable pour nous. La scène reste vide; les scènes ne sont point liées; l'action est interrompue. Pourquoi les acteurs précédens s'en vont-ils? pourquoi ces nouveaux acteurs viennent-ils? comment l'un peut-il s'en aller et l'autre arriver sans se voir? comment Chimène peut-elle voir l'infante sans la saluer? Ce grand défaut était commun à toute l'Europe, et les Français seuls s'en sont corrigés. Plus il est difficile de lier toutes les scènes, plus cette difficulté vaincue a de mérite; mais il ne faut pas la surmonter aux dépens de la vraisemblance et de l'intérêt. C'est un des secrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent. Non-seulement on a retranché cette scène de l'infante, mais on a supprimé tout son rôle; et Corneille ne s'était permis cette faute insupportable que pour remplir l'étendue malheureusement prescrite à une tragédie. Il vaut mieux la faire

nage auquel on commence à s'intéresser; mais il faudrait peut-être une autre cause à ce pressentiment que le lieu commun des changemens du sort, et une autre expression que les *visages divers*. Ce morceau est traduit de Diamante:

El alma indecisa
Teme llegar á anegarse
En ese profundo abismo
De gloria, y felicidades.
Que en un dia, en un momento,
Mudà el hado de semblante,
Y despues de una fortuna,
Suele llegar un desastre.

beaucoup trop courte : un rôle superflu la rend toujours trop longue.

Vers 5. Et je vous vois pensive et triste chaque jour,
Demander avec soin comme va son amour.

Voilà une nouvelle excuse du titre de tragi-comédie; *comme va son amour!* qu'auraient dit les Grecs, du temps de Sophocle, à une telle demande? Nous ne ferons point de remarque sur les défauts de ce rôle qu'on a retranché entièrement.

SCÈNE VI.

V. 1. Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi.

La dureté, l'impolitesse, les rodomontades du comte sont, à la vérité, intolérables; mais songez qu'il est puni.

N. B. Aujourd'hui, quand les comédiens représentent cette pièce, ils commencent par cette scène. Il paraît qu'ils ont très grand tort; car peut-on s'intéresser à la querelle du comte et de don Diègue, si on n'est pas instruit des amours de leurs enfans? L'affront que Gormaz fait à don Diègue est un coup de théâtre, quand on espère qu'ils vont conclure le mariage de Chimène avec Rodrigue. Ce n'est point jouer *le Cid*, c'est insulter son auteur que de le tronquer ainsi. On ne devrait pas permettre aux comédiens d'altérer ainsi les ouvrages qu'ils représentent.

Dans *le Cid* de Diamante, le roi donne la place de gouverneur de son fils, en présence du comte, et cela est encore plus théâtral. Le théâtre ne reste point vide. Il semble que Corneille aurait dû plutôt imiter Diamante que Castro dans cette intelligence du théâtre.

Au reste, dans les deux pièces espagnoles, le comte de Gormaz donne un soufflet à don Diègue; ce soufflet était essentiel.

Les deux pères disent à peu près les mêmes choses dans ces deux scènes et dans les suivantes. Castro, qui vint après Diamante, ne fit point difficulté de prendre plusieurs pensées chez son prédécesseur, dont la pièce était presque oubliée. A plus forte raison Corneille fut en droit d'imiter les deux poètes espagnols, et d'enrichir sa langue des beautés d'une langue étrangère.

V. 7. **Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes.**

Cette phrase a vieilli; elle était fort bonne alors; il est honteux pour l'esprit humain que la même expression soit bonne en un temps, et mauvaise en un autre. On dirait aujourd'hui, *tout grands que sont les rois : quelque grands que soient les rois.*

V. 17. **Rodrigue aime Chimène, et ce digne sujet**
De ses affections est le plus cher objet.

Ce digne sujet ne se dirait pas aujourd'hui; mais alors c'était une expression très reçue; *monsieur* ne se dirait pas non plus dans une tragédie. *Mettre une vanité au cœur,* serait une mauvaise façon de parler.

V. 20. **A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre.**

Dans l'édition de 1637, il y a : *A de plus hauts partis ce beau fils doit prétendre.* Vous pouvez juger par ce seul trait de l'état où était alors notre langue. Un mélange de termes familiers et nobles défigurait tous les ouvrages sérieux. C'est Boileau qui, le premier, enseigna l'art de parler toujours convenablement : et Racine est le premier qui ait employé cet art sur la scène.

V. 35. **Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie,**
Il lira seulement l'histoire de ma vie.

De mis hazañas escritas
Daré al principe un traslado.
Y aprenderá en lo que hice,
Si no aprende en lo que hago.

V. 55. **Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère,**
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire.

Podra dalle exemplo,
Como mil vezes le hago.

V. 57. **Vous me parlez en vain de ce que je connoi.** *

On prononçait alors *connoi* comme on l'écrivait, et on le fesait rimer avec *moi*, *toi*. Aujourd'hui on prononce *connais*, et cependant l'usage a prévalu d'écrire *connois*; c'est une inconséquence, ou je suis fort trompé, d'écrire d'une façon et de prononcer d'une autre. Quel étranger pourra deviner qu'on écrit *paon*, la ville de *Caen*, et qu'on prononce *pan*, la ville de *Can*? Il serait à souhaiter qu'on nous délivrât de cette contradiction, autant que l'étymologie des mots pourra le permettre. On s'est déjà aperçu combien il est ridicule d'écrire de la même manière les *François* qu'on prononce *Français*, et saint *François* qu'on prononce *François*. Comment un étranger, en lisant *anglois* et *danois*, devinera-t-il qu'on prononce *danois* avec un *o*, et *anglais* avec un *a*? Mais il faut du temps pour corriger un abus introduit par le temps.

V. 73. **Et par là cet honneur n'était dû qu'à mon bras.**

Yo lo merezco
Tambien como tú, y mejor.

* Ce vers appartient aux premières éditions de Corneille, qui ne tarda point à le remplacer par un autre auquel cette note n'a plus de rapport. Le premier des deux précédens a pareillement été changé par l'auteur. On sait que pour *le Cid* et *le Menteur*, Voltaire s'est servi d'éditions anciennes, après lesquelles Corneille a fait à ces deux pièces de nombreuses et importantes corrections. R.

V. 75. . . . . Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.

On ne donnerait pas aujourd'hui un soufflet sur la joue d'un héros. Les acteurs mêmes sont très embarrassés à donner ce soufflet ; ils font le semblant. Cela n'est plus même souffert dans la comédie ; et c'est le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Il est à croire que c'est une des raisons qui firent intituler *le Cid tragi-comédie*. Presque toutes les pièces de Scudéri et de Boisrobert avaient été des tragi-comédies. On avait cru long-temps en France qu'on ne pouvait supporter le tragique continu sans mélange d'aucune familiarité. Le mot de *tragi-comédie* est très ancien : Plaute l'emploie pour désigner son *Amphitryon*, parce que si l'aventure de Sosie est comique, Amphitryon est très sérieusement affligé.

V. 87. Épargnes-tu mon sang ? — Mon âme est satisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite. —
Tu dédaignes ma vie ! — En arrêter le cours
Ne serait que hâter la Parque de trois jours.

On a retranché ces quatre vers dans l'édition de 1663 et les suivantes. Dans la pièce de Diamante, le comte dit à don Diègue, *Vale.*

SCÈNE VII.

V. 15. Comte, sois de mon prince à présent gouverneur, etc.

Llmadle, llamad al conde,
Que venga á exercer el cargo,
De ayo de vuestro hijo,
Que podrá mas bien honrarlo,
Pues que yo sin honra quedo.

V. 25. Si Rodrigue est mon fils, il faut que l'amour cède,
Et qu'une ardeur plus haute à ses flammes succède.
Mon honneur est le sien ; et le mortel affront
Qui tombe sur mon chef, rejaillit sur son front.

On a retranché ces quatre vers comme superflus. Une

ardeur plus haute était mal ; une ardeur n'est point *haute*. Il eût fallu peut-être, une ardeur plus *noble*, plus *digne*. L'Académie ne reprit aucune de ces fautes qui échappèrent à la critique de Scudéri; elle se contenta de juger des choses que Scudéri avait critiquées; et souvent il critiqua mal, parce qu'il était plus jaloux qu'éclairé. L'Académie, au contraire, était plus éclairée que jalouse.

SCÈNE VIII.

V. 1. Rodrigue, as-tu du cœur?....

Dans *le Cid* de Diamante, Rodrigue arrive avec le *garçon gracieux* qui a peint le portrait de Chimène. Rodrigue trouve le portrait ressemblant, et dit au *garçon gracieux* qu'il est un grand peintre, *grande pintor*; puis regardant son père affligé qui tient d'une main son épée et de l'autre un mouchoir, il lui en demande la raison : don Diègue lui répond : *Aie, aie l'honneur*. Rodrigue : *Qui est-ce qui vous déplaît?* Don Diègue : *Aie, aie l'honneur, te dis-je*. Rodrigue. *Parlez, espérez, j'écoute*. Don Diègue : *Aie, aie, as-tu du courage?* Rodrigue répond à peu près comme dans Castro et dans Corneille.

V. 2. . . . . Agréable colère! etc.

Ese sentimiento adoro,
Esa cólera me agrada...:
Esa sangre alborotada....
Es lá que me dió Castilla,
Y la que te dí heredada.

V. 7. Viens me venger. — De quoi? — D'un affront si cruel,
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel.

Esta mancha de mi honor
Al tuyo se estiende.

V. 14. Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.

Lavala
Con sangre, que sangre sola
Quita semejantes manchas.

V. 16. Je te donne à combattre un homme à redouter.

Poderoso es el contrario.

V. 17. Je l'ai vu, tout sanglant au milieu des batailles,
Se faire un beau rempart de mille funérailles.

Dans les éditions suivantes, Corneille a mis:

Je l'ai vu, tout couvert de sang et de poussière,
Porter partout la mort dans une armée entière.

L'Académie avait condamné *funérailles ;* je ne sais si ce mot, tout impropre qu'il est, n'eût pas mieux valu que le pléonasme languissant *partout* et *entière*.

V. 26. Enfin tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance.

Aquí ofensa, y allí espada,
No tengo mas que decirte.

V. 29. Accablé des malheurs où le destin me range,
Je m'en vais les pleurer. Va, cours, vole, et nous venge.

Y voy á llorar afrentas,
Miéntras tú tomas venganzas.

SCÈNE IX.

V. 1. Percé jusques au fond du cœur....

On mettait alors des stances dans la plupart des tragédies, et on en voit dans *Médée :* on les a bannies du théâtre. On a pensé que les personnages qui parlent en vers d'une mesure déterminée, ne devaient jamais changer cette mesure, parce que, s'ils s'expliquaient en prose, ils devraient toujours continuer à parler en prose. Or, les vers de six pieds étant substitués à la prose, le personnage ne doit pas s'écarter de ce langage convenu. Les stances donnent trop l'idée que c'est le poète qui parle. Cela n'empêche pas que ces stances du *Cid* ne soient fort belles, et ne soient encore écoutées avec beaucoup de plaisir.

V. 8. O Dieu, l'étrange peine! etc.

Mi padre el ofendido! estraña pena!
Y el ofensor el padre de Ximena!

V. 11. Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse;
Il faut venger un père et perdre une maîtresse.
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix, ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
O Dieu, l'étrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

Corneille corrigea depuis cette stance ainsi:

Il vaut mieux courir au trépas.
Je dois à ma maîtresse, aussi-bien qu'à mon père;
J'attire en me vengeant sa haine et sa colère;
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.
A mon plus doux espoir l'un me rend infidèle,
Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon âme; et puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène.

V. 20 Faut-il punir le père de Chimène?
Yo he de matar al padre de Ximena?

V. 49. Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur.

L'Académie avait approuvé *allons, mon âme;* et cependant Corneille le changea, et mit *allons, mon bras.* On ne dirait aujourd'hui ni l'un ni l'autre. Ce n'est point un effet du caprice de la langue, c'est qu'on s'est accoutumé à mettre plus de vérité dans le langage. *Allons* signifie *marchons,* et ni un bras ni une âme ne marchent; d'ailleurs nous ne sommes plus dans un temps où l'on parle à son bras et à son âme.

V. 58. Ne soyons plus en peine,
(Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé)
Si l'offenseur est père de Chimène.

Habiendo sido
Mi padre el ofendido,
Poco importa que fuese
El ofensor el padre de Ximena.

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront
J'eus le sang un peu chaud et le bras un peu prompt.

CORNEILLE aurait dû corriger *je lui fis l'affront*, que l'Académie condamna comme une faute contre la langue. De plus, il fallait dire *cet affront*. Il mit à la place :

Je l'avoue entre nous, mon sang un peu trop chaud
S'est trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut.

Un sang trop chaud qui le porte trop haut, est bien pis qu'une faute contre la grammaire.

Confieso que fué locura,
Mas no la quiero enmendar.

V. 16. Désobéir un peu n'est pas un si grand crime,
Et quelque grand qu'il fût, mes services présens
Pour le faire abolir sont plus que suffisans.

C'est ici qu'il y avait :

Les satisfactions n'apaisent point une âme;
Qui les reçoit a tort, qui les fait se diffame;
Et de pareils accords l'effet le plus commun
Est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Ces vers parurent trop dangereux dans un temps où l'on punissait les duels qu'on ne pouvait arrêter, et Corneille les supprima.

V. 23. Vous vous perdez, monsieur, sur cette confiance.

Y con ella has de querer
Perderte!

V. 26. Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.

Los hombres como yo
Tienen mucho que perder.

V. 28. Tout l'état périra plutôt que je périsse.

Ha de perderse Castilla
Antes que yo.

SCÈNE II.

V. 2. Connais-tu bien don Diègue?

Aquel viejo que está allí,
Sabes quién es?

Ibid. . . . . Parlons bas, écoute.

Habla baxo, escucha.

V. 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? le sais-tu?

No sabes que fué despojos
De honra y valor?

V. 5. Peut-être.

Sí seria.

Ibid. . . . . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? le sais-tu?

Y que es sangre suya y mia
La que yo tengo en el ojos?
Sabes?

V. 6. . . . . Que m'importe?

Y el saberlo
Qué ha de importar?

V. 7. A quatre pas d'ici je te le fais savoir.

Si vamos á otro lugar,
Sabras lo mucho que importa.

V. 9. Je suis jeune, il est vrai; mais aux âmes bien nées,
La valeur n'attend pas le nombre des années.

Dans la pièce de Diamante, Rodrigue propose au comte de se battre à la campagne ou dans la ville, de nuit ou de jour, au soleil ou à l'ombre, avec plastron ou sans plastron, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la lance. Ah, le plaisant bouffon! répond le comte.

RODRIGUE.

En campaña, en poblado;
De noche, de dia, al cielo
Claro, ó á la sombra obscura,
A cavallo, á pie; con peto,
Ó sin él; á espada, ó lança.

LE COMTE.

Que bueno
Pues me retais! que generoso mozuelo!

V. 13. Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

Coups d'essai, coups de maître, termes familiers qu'on ne doit jamais employer dans le tragique; de plus, ce n'est qu'une répétition froide de ce beau vers:

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Scudéri censurait des beautés, et ne vit pas ce défaut.

V. 22. Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.

Ce mot *invaincu* n'a point été employé par les autres écrivains; je n'en vois aucune raison : il signifie autre chose qu'*indompté*, un pays est *indompté*, un guerrier est *invaincu*. Corneille l'a encore employé dans *les Horaces*. Il y a un dictionnaire d'orthographe, où il est dit que *invaincu* est un barbarisme. Non; c'est un terme hasardé et nécessaire. Il y a deux sortes de barbarismes, celui des mots et celui des phrases. *Égaliser les fortunes*, pour *égaler les fortunes* : *au parfait*, au lieu de *parfaitement*; *éduquer*, pour *donner de l'éducation*, *élever* : voilà des barbarismes de mots. *Je crois de bien faire*, au lieu de *je crois bien faire*; *encenser aux dieux*, pour *encenser les dieux* : *je vous aime tout ce qu'on peut aimer*. Voilà des barbarismes de phrases.

SCÈNE VII.

V. 23. Don Sanche, taisez-vous, et soyez averti
Qu'on se rend criminel à prendre son parti.

Cette scène paraît presque aussi inutile que celle de l'infante; elle avilit d'ailleurs le roi, qui n'est point

obéi. Après que le roi a dit, *taisez-vous*, pourquoi dit-il, le moment d'après, *parlez?* et il ne résulte rien de cette scène.

V. 52. Au reste, on nous menace fort.

C'est un petit défaut que cette expression familière; mais n'en est-ce point un très grand de parler avec tant d'indifférence du danger de l'état? N'aurait-il pas été plus intéressant et plus noble de commencer par montrer une grande inquiétude de l'approche des Maures, et un embarras non moins grand d'être obligé de punir, dans le comte, le seul homme dont il espérait des services utiles dans cette conjoncture? N'eût-ce pas même été un coup de théâtre, que, dans le temps où le roi eût dit, *je n'ai d'espérance que dans le comte*, on lui fût venu dire, *le comte est mort?* Cette idée même n'eût-elle pas donné un nouveau prix au service que rend ensuite Rodrigue, en fesant plus qu'on n'espérait du comte? Corneille ôta depuis,

Au reste, on nous menace fort.

Il mit:

Au reste, on a vu dix vaisseaux
De nos vieux ennemis arborer les drapeaux.

Il faut observer que *au reste* signifie *quant à ce qui reste;* il ne s'emploie que pour les choses dont on a déjà parlé, et dont on a omis quelque point dont on veut traiter. Je veux que le comte fasse satisfaction. Au reste, je souhaite que cette querelle puisse ne pas rendre les deux maisons éternellement ennemies. Mais quand on passe d'un sujet à un autre, il faut *cependant*, ou quelque autre transition.

V. 79. Puisqu'on fait bonne garde aux murs et sur le port,
C'est assez pour ce soir.

Le roi a grand tort de dire, *c'est assez pour ce soir*,

puisque en effet les Maures font leur descente le soir même, et que sans *le Cid* la ville était prise. On demande s'il est permis de mettre sur la scène un prince qui prend si mal ses mesures. Je ne le crois pas; la raison en est qu'un personnage avili ne peut jamais plaire.

SCÈNE VIII.

V. 3. Dès que j'ai su l'affront, j'ai prévu la vengeance.

Como la ofensa sabia,
Luego caí en la venganza.

SCÈNE IX.

V. 1. Sire, sire, justice.

Justicia, justicia pido.

Voyez comme, dès ce moment, les défauts précédens disparaissent. Quelle beauté dans le poète espagnol et dans son imitateur! Le premier mot de Chimène est de demander justice contre un homme qu'elle adore : c'est peut-être la plus belle des situations. Quand, dans l'amour, il ne s'agit que de l'amour, cette passion n'est pas tragique. Monime aimera-t-elle Xipharès ou Pharnace? Antiochus épousera-t-il Bérénice? bien des gens répondent, que m'importe? Mais Chimène fera-t-elle couler le sang du Cid? Qui l'emportera d'elle ou de don Diègue? Tous les esprits sont en suspens, tous les cœurs sont émus.

V. 2. Je me jette à vos pieds.

Rey, á tus piés he llegado.

Ibid. . . . . J'embrasse vos genoux.

Rey, á tus piés he venido.

V. 6. Il a tué mon père.

Señor, á mi padre han muerto.

V. 7. Au sang de ses sujets un roi doit la justice.

Habrá en los reyes justicia.

V. 8. Une vengeance juste est sans peur du supplice.

Justa venganza he tomado.

V. 13. Sire, mon père est mort; mes yeux ont vu son sang....

Yo vi con mis proprios ojos
Teñido el luciente acero.

V. 17. Ce sang qui, tout sorti, fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous, etc.

Scudéri ne reprit point ces hyperboles poétiques qui, n'étant point dans la nature, affaiblissent le pathétique de ce discours. C'est le poète qui dit que *ce sang fume de courroux*; ce n'est pas assurément Chimène; on ne parle pas ainsi d'un père mourant. Scudéri, beaucoup plus accoutumé que Corneille à ces figures outrées et puériles, ne remarqua pas même en autrui, tout éclairé qu'il était par l'envie, une faute qu'il ne sentait pas dans lui-même.

V. 25. J'arrivai sur le lieu sans force et sans couleur.

Yo llegué casi sin vida.

V. 33. Il ne me parla point.

Puisqu'il était mort, il n'est pas bien surprenant qu'il n'ait point parlé. Ce sont là de ces inadvertances qui échappent dans la chaleur de la composition, et auxquelles les ennemis de l'auteur, et même les indifférens, ne manquent pas de donner du ridicule. Corneille substitua depuis, *son flanc était ouvert.*

Ibid. . . . . Mais pour mieux m'émouvoir....

Les connaisseurs sentent qu'il ne fallait pas même que Chimène dît *pour mieux m'émouvoir.* Elle doit être si émue, qu'il ne faut pas qu'elle prête aux choses inanimées le dessein de la toucher.

V. 34. Son sang sur la poussière....

Escribió en este papel
Con sangre mi obligacion.

V. 34. . . . . Écrivait mon devoir.

L'espagnol dit, *parlait par sa plaie.* Vous voyez que ces figures recherchées sont dans l'original espagnol. C'était l'esprit du temps; c'était le faux brillant du Marini et de tous les auteurs.

V. 36. Me parlait par sa plaie.

Me habló
Por la boca de la herida.

V. 51. Sacrifiez don Diègue et toute sa famille,
A vous, à votre peuple, à toute la Castille.
Le soleil qui voit tout ne voit rien sous les cieux
Qui vous puisse payer un sang si précieux.

Il n'était pas naturel que Chimène demandât la mort de don Diègue, offensé si cruellement par son père. De plus, cette fureur atroce de demander le sang de toute la famille, n'était point convenable à une fille qui accusait son amant malgré elle. Corneille substitua depuis:

Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
Mais à votre grandeur, mais à votre personne;
Immolez, dis-je, sire, au bien de tout l'état,
Tout ce qu'enorgueillit un si grand attentat.

Sa correction est heureuse.

V. 57. Que l'âge apporte aux hommes généreux
Avecque sa faiblesse un destin malheureux!

Les éditions suivantes portent:

Au bout de leur carrière un destin rigoureux.

V. 67. Et souillé sans respect l'honneur de ma vieillesse,
Avantagé de l'âge, et fort de ma faiblesse.

Les autres éditions portent :

Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage
Que lui donnait sur moi l'impuissance de l'âge.

V. 77. Si montrer du courage et du ressentiment, etc.

La venganza me tocó,
Y te toca la justicia:
Hazla en mí, rey soberano.

V. 80. **Quand le bras a failli, l'on en punit la tête.**

Castigar en la cabeza
Los delitos de la mano.

V. 81. **Du crime glorieux qui cause nos débats,**
Sire, j'en suis la tête, etc.

Corneille substitua :

Qu'on nomme crime ou non ce qui fait nos débats.

Mais ce changement est vicieux. *Ce qui fait nos débats* est très faible. Il semble que don Diègue parle ici d'un procès de famille.

V. 82. . . . . **Il n'en est que le bras.**

Y solo fué mano mia
Rodrigo.

V. 87. **Aux dépens de mon sang satisfaites Chimène.**

Con mi cabeza cortada
Quede Ximena contenta.

V. 97. **Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.**

Sosiégate, Ximena.

V. 98. **M'ordonner du repos, c'est croître mes malheurs.**

Mi llanto crece.

Croître aujourd'hui n'est plus actif; on dit *accroître* : mais il me semble qu'il est permis en vers de dire, *croître mes tourmens, mes ennuis, mes douleurs, mes peines.*

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. **Rodrigue, qu'as-tu fait ? où viens-tu, misérable ?**

Qué has hecho, Rodrigo ?

V. 6. **Ne l'as-tu pas tué ?**

No mataste al conde ?

V. 7. **Mon honneur de ma main a voulu cet effort.**

Importabale á mi honor.

V. 8. **Mais chercher ton asile en la maison du mort.**

Pues, Señor,
Quando fué la casa del muerto
Sagrado del matador?

V. 12. **Je cherche le trépas, après l'avoir donné.**

Yo busco la muerte,
En su casa.

V. 14. **Je mérite la mort de mériter sa haine, etc.**

Y por ser justo,
Vengo á morir en sus manos,
Pues estoy muerto en su gusto.

V. 21. **Non, non, ce cher objet à qui j'ai pu déplaire,**
Ne peut pour mon supplice avoir trop de colère;
Et d'un heur sans pareil je me verrai combler,
Si pour mourir plus tôt je la puis redoubler.

On voit que cette faute tant reprochée à Corneille, d'avoir violé l'unité de lieu pour violer les lois de la bienséance, et d'avoir fait aller Rodrigue dans la maison même de Chimène, qu'il pouvait si aisément rencontrer au palais; que cette faute, dis-je, est de l'auteur espagnol: quelque répugnance qu'on ait à voir Rodrigue chez Chimène, on oublie presque où il est; on n'est occupé que de la situation. Le mal est qu'il ne parle qu'à une confidente.

On n'a point de *colère pour un supplice* : c'est un barbarisme. Corneille, au lieu de l'*heur sans pareil*, mit depuis:

Et j'évite *cent morts* qui me vont accabler.

On ne pouvait guère corriger plus mal. L'idée d'éviter tant de morts ne doit pas se présenter à un homme qui la cherche. Ces *cent morts* sont une expression vague, un vers fait à la hâte; il ne se donnait ni le temps ni la peine de chercher le mot propre et un tour élégant. On ne connaissait pas encore cette pureté de diction,

et cette éloquence sage est vraie que Racine trouva par un travail assidu, et par une méditation profonde sur le génie de notre langue.

V. 25. Chimène est au palais, de pleurs toute baignée.

Ximena esta
Cerca en palacio, y vendrá
Acompañada.

V. 31. Elle va revenir, elle vient, je la vois.

Ella vendrá, ya viene.

SCÈNE II.

V. 8. Sous vos commandemens mon bras sera trop fort. —
Malheureuse !

Quelque insipidité qu'on ait trouvée dans le personnage de don Sanche, il me semble qu'il fait là un effet très heureux, en augmentant la douleur de Chimène; et ce mot *malheureuse*, qu'elle prononce sans presque l'écouter, est sublime. Lorsqu'un personnage qui n'est rien par lui-même sert à faire valoir le caractère principal, il n'est point de trop.

SCÈNE III.

V. 8. La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.

La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

Scudéri trouvait là trois moitiés. Cette affectation, cette apostrophe à ses yeux ont paru à tous les critiques une puérilité dont on ne trouve aucun exemple dans le théâtre grec,

Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

Par quel art cependant ces vers touchent-ils? N'est-ce point que *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau*, porte dans l'âme une idée attendrissante qui subsiste encore malgré les vers qui suivent?

V. 9. Et m'oblige à venger, après ce coup funeste, etc.

Si al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar.

V. 11. Reposez-vous, madame.

Descansa.

Descansa n'est-il pas un mot plus énergique et plus noble que *reposez-vous, madame?* Le mot de *reposer* est un peu de la comédie, et ne peut guère être adressé qu'à une personne fatiguée. Dans la tragédie, on peut proposer le repos à un conquérant, pourvu que cette idée soit ennoblie.

V. 13. Par où sera jamais mon âme satisfaite,
Si je pleure ma perte et la main qui l'a faite?

Qae consuelo he de tomar?

V. 17. Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore!

Siempre quieres á Rodrigo?
Que mató á tu padre mira.

V. 18. C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.

Es mi adorado enemigo.

V. 33. Pensez-vous le poursuivre?

Piensas perseguirle?

V. 44. Dans un lâche silence étouffe mon honneur.

Corneille corrigea depuis, *sous un lâche silence;* mais un honneur n'est point étouffé *sous un lâche silence;* il semble qu'un *silence* soit un poids qu'on mette sur l'honneur.

V. 54. ...... Après tout, que pensez-vous donc faire?

Pues cómo harás?

V. 56. Le poursuivre, le perdre et mourir après lui.

Seguiréle hasta vengarme,
Y haure de matar muriendo.

Ce vers excellent renferme toute la pièce, et répond à toutes les critiques qu'on a faites sur le caractère de Chimène. Puisque ce vers est dans l'espagnol, l'original contenait les vraies beautés qui firent la fortune du *Cid* français.

SCÈNE IV.

V. 1. **Eh bien! sans vous donner la peine de poursuivre,**
Soûlez-vous du plaisir de m'empêcher de vivre.

Mejor es que mi amor firme
Con rendirme,
Te dé el gusto de matarme
Sin la pena de seguirme.

Il fallait dire, *de me poursuivre. Soûlez* est un terme bas, *m'empêcher de vivre* est languissant, et n'exprime pas *donnez-moi la mort.* Corneille corrigea :

Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.

V. 4. **Rodrigue en ma maison! Rodrigue devant moi!**

Rodrigo, Rodrigo en mi casa!

V. 7. **. . . . . Écoute-moi.**

Escucha.

Ibid. **Je me meurs.**

Muero.

V. 8. **. . . . . Quatre mots seulement.**

Solo quiero
Que en oyendo lo que digo
Respondas con este acero.

V. 15. **Il est teint de mon sang. — Plonge-le dans le mien;**
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.

Cela n'a point été repris par l'Académie; mais je doute que cette teinture réussît aujourd'hui. Le désespoir n'a pas de réflexions si fines, et j'oserais ajouter, si fausses : une épée est également rougie de quelque sang que ce soit; ce n'est point du tout une teinture différente. Tout ce qui n'est pas exactement vrai révolte

les bons esprits. Il faut qu'une métaphore soit naturelle, vraie, lumineuse, qu'elle échappe à la passion.

V. 25. De la main de ton père un coup irréparable
Déshonorait du mien la vieillesse honorable.

Tu padre el conde Lozano
Puso en las canas del mio
La atrevida injusta mano.

V. 31. Ce n'est pas qu'en effet contre mon père et moi,
Ma flamme assez long-temps n'ait combattu pour toi, etc.

Y aunque me ví sin honor,
Se malogró mi esperanza
En tal mudanza,
Con tal fuerza que tu amor
Puso en duda mi venganza.

V. 36. J'ai retenu ma main, j'ai cru mon bras trop prompt.

La main et le bras fesaient un mauvais effet; l'auteur a substitué,

J'ai pensé qu'à son tour mon bras était trop prompt.

Peut-être *à son tour* est-il plus mal. C'est là changer un vers plutôt que le corriger.

V. 38. Et ta beauté, sans doute, emportait la balance.

Y tú, señora, vincieras,
A no aber imaginado
Que afrentado,
Por infame aborrecieras
Quien quisiste por honrado.

V. 45. Je te le dis encore, et veux, tant que j'expire,
Sans cesse le penser, et sans cesse le dire.

Tant que j'expire était une faute de langue. Il fallait *jusqu'à ce que j'expire*; mais *jusqu'à ce que* est rude, et ne doit jamais entrer dans un vers. On a mis à la place:

. . . . Et quoique j'en soupire,
Jusqu'au dernier soupir je veux bien te le dire.

Ces deux mots, *soupire* et *soupir*, et ces désinences

en *ir* sont encore plus répréhensibles que les deux vers anciens.

V. 49. Mais quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père,
C'est maintenant à toi que je viens satisfaire.

Cobré mi perdido honor,
Mas luego á tu amor rendido
He venido.

V. 52. J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois.

Porque no llames rigor
Loque obligacion ha sido.

V. 55. Immole avec courage au sang qu'il a perdu
Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.

Haz con brio
La venganza de tu padre,
Como hice la del mio.

V. 60. Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.

No te doy la culpa á ti
De que desdichada soy.

V. 63. Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.

Como caballero hiciste.

V. 92. Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau.

Mas soy parte,
Para solo perseguirte,
Pero no para matarte.

V. 113. Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

Considera
Que el dexarme es la venganza,
Que el matarme no lo fuera.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois.

Me aborreces?

Ibid. — Je ne puis.

No es posible

V. 122. Et je veux que la voix de la plus noire envie
Élève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te poursuis.

Disculpará mi decoro
Con quien piensa que te adoro
El saber que te persigo.

V. 127. Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ.

Vete, y mira á la salida
No te vean.

V. 128. Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard.

Es razon
No quitarme la opinion.

V. 132. Que je meure.

Mátame.

Ibid. — Va-t'en.

Déxame.

Ibid. — A quoi te résous-tu?

Pues tu rigor qué hacer quiere?

V. 133. Malgré des feux si beaux qui rompent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père, etc.

Por mi honor, aunque muger
He de hacer
Contra ti quanto pudiere
Deseando no poder.

V. 137. O miracle d'amour!

semble affaiblir cette touchante scène, et n'est point dans l'espagnol.

V. 139. Rodrigue, qui l'eût cru?

Ay, Rodrigo! quién pensara?

Ibid. — Chimène, qui l'eût dit?

Ay, Ximena! quién dixera?

V. 140. Que notre heur fût si proche et si tôt se perdît.

Que mi dicha se acabara?

V. 145. Adieu, je vais traîner une mourante vie.

Quédate, iréme muriendo.

SCÈNE V.

Quoique chez les étrangers, pour qui principalement ces remarques sont faites, on ne soit pas encore parvenu à l'art de lier toutes les scènes, cependant y a-t-il un lecteur qui ne soit choqué de voir Chimène s'en

aller d'un côté, Rodrigue de l'autre, et don Diègue arriver sans les voir ?

Observez que quand le cœur a été ému par les passions des deux premiers personnages, et qu'un troisième vient parler de lui-même, il touche peu, surtout quand il rompt le fil du discours.

Nous venons d'entendre Chimène dans sa maison ; mais où est maintenant don Diègue ? ce n'est pas assurément dans cette maison. Le spectateur ne peut se figurer ce qu'il voit ; et c'est là un très grand défaut pour notre nation, qui veut partout de la vraisemblance, de la suite, de la liaison, qui exige que toutes les scènes soient naturellement amenées les unes par les autres ; mérite inconnu sur tous les autres théâtres, et mérite absolument nécessaire pour la perfection de l'art.

SCÈNE VI.

V. 1. Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie.

Es posible que me hallo
Entre tus brazos ?

V. 3. Laisse-moi prendre haleine afin de te louer.

Aliento tomo
Para en tus olabanzas emplealle.

V. 4. Ma valeur n'a point lieu de te désavouer.

Bien mis pasados brios imitaste.

V. 12. Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur.

Toca las blancas canas que me honraste.

V. 13. Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

Llega la tierna boca á la mexilla
Donde la mancha de mi honor quitaste.

V. 15. L'honneur vous en est dû, les cieux me sont témoins
Qu'étant sorti de vous je ne pouvais pas moins.

Alza la cabeza,
A quién como la causa se atribuya,
Si hay en mí algun valor, y fortaleza.

V. 30. **Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire.**

Si yo te di el ser naturalmente,
Tú me le has vuelto á pura fuerça suya.

V. 56. **.... J'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis, etc.**

Vous verrez dans la critique de Scudéri qu'il condamne l'assemblée de ces cinq cents gentilshommes, et que l'Académie l'approuve. C'est un trait fort ingénieux, inventé par l'auteur espagnol, de faire venir cette troupe pour une chose, et de l'employer pour une autre.

V. 61. **Va marcher à leur tête où l'honneur te demande.**

Con quinientos hidalgos, deudos mios,
Sal en campaña á exercitar tus brios.

V. 68. **Ne borne pas ta gloire à venger un affront.**

No dirán que la mano te ha servido
Para vengar agravios solamente.

ACTE IV.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. **N'est-ce point un faux bruit? le sais-tu bien, Elvire?**

Ce combat n'est point étranger à la pièce; il fait, au contraire, une partie du nœud, et prépare le dénoûment en affaiblissant nécessairement la poursuite de Chimène, et rendant Rodrigue digne d'elle. Il fait, si je ne me trompe, souhaiter au spectateur que Chimène oublie la mort de son père en faveur de sa patrie, et qu'elle puisse enfin se donner un jour à Rodrigue.

SCÈNE II.

L'*infante.* Pour toutes ces scènes de l'infante, on convient unanimement de leur inutilité insipide; et celle-ci est d'autant plus superflue, que Chimène y répète avec faiblesse ce qu'elle vient de dire avec force à sa confidente.

V. 27. **Hier ce devoir te mit en une haute estime.**

Cet *hier* fait voir que la pièce dure deux jours dans Corneille : l'unité de temps n'était pas encore une règle bien reconnue. Cependant, si la querelle du comte et sa mort arrivent la veille au soir, et si le lendemain tout est fini à la même heure, l'unité de temps est observée. Les événemens ne sont point aussi pressés qu'on l'a reproché à Corneille, et tout est assez vraisemblable.

SCÈNE III.

Toujours la scène vide, et nulle liaison : c'était encore un des defauts du siècle. Cette négligence rend la tragédie bien plus facile à faire, mais bien plus défectueuse.

V. 10. **J'eusse pu donner ordre à repousser leurs armes.**

Le roi ne joue pas là un personnage bien respectable; il avoue qu'il n'a donné ordre à rien.

V. 14. **Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence.**
Puisque Cid, en leur langue, est autant que Seigneur.

REY DE CASTILLA.
El mio Cid le ha llamado.
REY MORO.
En mi lengua es mi Señor.
REY DE CASTILLA.
Ese nombre le está bien.
REY MORO.
Entre Moros le ha tenido.

Ce seul passage du *Cid* espagnol, *el mio Cid le ha llamado*, etc., fait voir la supériorité du poète français en ce point; car que font là ces trois rois maures que Guillem de Castro introduit? rien autre chose que de former un vain spectacle. C'est le principal défaut de toutes les pièces espagnoles et anglaises de ce temps-là. L'appareil, la pompe du spectacle, sont une beauté, sans doute; mais il faut que cette beauté soit nécessaire.

La tragédie ne consiste pas dans un vain amusement des yeux. On représente sur le théâtre de Londres des enterremens, des exécutions, des couronnemens; il n'y manque que des combats de taureaux.

V. 15. **Je ne t'envîrai pas ce beau titre d'honneur.**

REY DE CASTILLA.

Pues allá le ha mercido,
En mis tierras se le den.

V. 17. **Sois désormais le Cid; qu'à ce grand nom tout cède.**

Llamarle el Cid es razon.

V. 21. **Que votre majesté, sire, épargne ma honte.**

Le mot de *honte* n'est pas le mot propre. Une valeur qui *ne va point dans l'excès* est plus impropre encore.

V. 51. **Nous partîmes cinq cents; mais, par un prompt renfort,**
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port.

L'Académie n'a point repris cet endroit, qui consiste à substituer l'aoriste au simple passé. *Je vis, je fis, j'allai, je partis,* ne peut se dire d'une chose faite le jour où l'on parle. Plût à Dieu que cette licence fût permise en poésie! car *nous nous sommes vus cinq cents, nous sommes partis*, est bien languissant : on eût pu dire :

Nous n'étions que cinq cents; mais, par un prompt renfort,
Nous nous voyons trois mille en arrivant au port.

L'Académie ne prononça point sur cette faute, uniquement par la raison que Scudéri ne l'avait pas relevée, et qu'elle se borna, comme je l'ai déjà dit, à juger entre Corneille et Scudéri.

SCÈNE IV.

V. 2. **La fâcheuse nouvelle et l'importun devoir!**

Dès ce moment Rodrigue ne peut plus être puni; toutes les poursuites de Chimène paraissent surabondantes. Elle est donc si loin de manquer aux bienséan-

ces, comme on le lui a reproché, qu'au contraire elle va au-delà de son devoir, en demandant la mort d'un homme devenu si nécessaire à l'état.

V. 5. **Mais avant que sortir, viens, que ton roi t'embrasse!**

En premio destas victorias
Ha de llevarse este abrazo.

SCÈNE V.

V. 1. **. . . . . Enfin soyez contente,**
Chimène, le succès répond à votre attente.

Cette petite ruse du roi est prise de l'auteur espagnol; l'Académie ne la condamne pas. C'est apparemment le titre de *tragi-comédie* qui la disposait à cette indulgence; car ce moyen paraît aujourd'hui peu digne de la noblesse du tragique.

V. 14. **Sire, on pâme de joie, ainsi que de tristesse.**

Tanto atribula un placer,
Como congoja un pesar.

On ne dit pas *pâmer, évanouir;* on dit *se pâmer, s'évanouir.* Cette défaite de Chimène est comique, et fait rire. Voyez les remarques de l'Académie. La faute est de l'original; mais ses termes sont plus convenables.

V. 42. **Pour lui tout votre empire est un lieu de franchise, etc.**

Son tus ojos sus espias,
Tu retrete su sagrado,
Tu favor sus alas libres.

V. 55. **Et ta flamme en secret rend grâces à ton roi,**
Dont la faveur conserve un tel amant pour toi.

Si he guardado á Rodrigo
Quizá para vos le guardo.

V. 58. **L'auteur de mes malheurs! l'assassin de mon père!**

On met peu de remarques au bas des pages de cette pièce. On renvoie le lecteur à celles de l'Académie. Cependant il faut observer que Chimène a tort d'appeler

Rodrigue *assassin;* il ne l'est pas; elle l'a appelé elle-même *brave homme*, *homme de bien.*

V. 117. **De moi ni de ma cour il n'aura la présence.**

Ce tour est très adroit; il donne lieu à la scène dans laquelle don Sanche apporte son épée à Chimène.

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 3. **Je vais mourir, madame, et vous viens en ce lieu,**
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu.

En quel lieu? Il est triste que ce mot *adieu* n'ait que *lieu* pour rime. C'est un des grands inconvéniens de notre langue.

V. 35. **Je lui vais présenter mon estomac ouvert,**
Adorant en sa main la vôtre qui me perd.

C'est dommage que ces sentimens ne soient point du tout naturels. Il paraît assez ridicule de dire qu'il doit du respect à don Sanche, et qu'il va lui présenter son estomac ouvert. Ces idées sont prises dans ces misérables romans qui n'ont rien de vraisemblable, ni dans les aventures, ni dans les sentimens, ni dans les expressions; tout était hors de la nature dans ces impertinens ouvrages qui gâtèrent si long-temps le goût de la nation. Un héros n'osait ni vivre ni mourir sans le congé de sa dame. Scudéri n'avait garde de condamner ces idées romanesques dans Corneille, lui qui en avait rempli ses ridicules ouvrages.

V. 58. **Et défends ton honneur, si tu ne veux plus vivre.**

Ce vers est également adroit et passionné; il est plein d'art, mais de cet art que la nature inspire. Il me paraît admirable. Mais le discours de Chimène est un peu trop long.

V. 81. **Et cet honneur suivra mon trépas volontaire,**
Que tout autre que moi n'eût pu vous satisfaire.

Cette réponse de Rodrigue paraît aussi alambiquée et allongée : cette dispute, sur un sentiment très peu naturel, a quelque chose des conversations de l'hôtel Rambouillet, où l'on quintessenciait des idées sophistiquées.

V. 92. **Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix,**

est repris par Scudéri. C'est peut-être le plus beau vers de la pièce, et il obtient grâce pour tous les sentimens un peu hors de la nature qu'on trouve dans cette scène traitée d'ailleurs avec une grande supériorité de génie.

Comment, après ce beau vers, peut-on ramener encore sur la scène notre pitoyable infante?

V. 95. **Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans.**

Je ne sais pourquoi on supprime ce morceau dans les représentations. *Paraissez, Navarrois,* était passé en proverbe, et c'est pour cela même qu'il faut réciter ces vers. Cet enthousiasme de valeur et d'espérance messied-il au Cid, encouragé par sa maîtresse ?

SCÈNE IV.

Chimène, qui arrive à la place de l'infante sans la voir, et qui pourrait aussi bien ne pas paraître sur le théâtre que s'y montrer, ne fait ici que renouveler ce défaut dont nous avons tant parlé, qui consiste dans l'interruption des scènes; défaut, encore une fois, qui n'était pas reconnu dans le chaos dont Corneille a tiré le théâtre.

V. 4. **Et mes plus doux souhaits sont pleins de repentir.**

On a corrigé :

Je ne souhaite rien sans un prompt repentir.

V. 9. D'un et d'autre côté je vous vois soulagée.

Les raisonnemens d'Elvire, dans cette scène, semblent un peu se contredire. D'abord, elle dit à Chimène *qu'elle sera soulagée des deux côtés*. Ensuite :

Et nous verrons du ciel l'équitable courroux
Vous laisser par sa mort don Sanche pour époux.

Il est probable que ces raisonnemens d'Elvire contribuent un peu à refroidir cette scène; mais aussi ils contribuent beaucoup à laver Chimène de l'affront que les critiques injustes lui ont fait de se conduire en fille dénaturée; car le spectateur est du parti d'Elvire contre Chimène; il trouve, comme Elvire, que Chimène en a fait assez, et qu'elle doit s'en remettre à l'événement du combat.

SCÈNE V.

L'Académie a condamné cette scène, et on peut voir les raisons qu'elle en rapporte; mais il n'y a point de lecteur sensé qui ne prévienne ce jugement, et qui ne voie qu'il n'est pas naturel que l'erreur de Chimène dure si long-temps. Ce qui n'est pas dans la nature ne peut toucher. Ce vain artifice affaiblit l'intérêt qu'on pourrait prendre à la scène suivante. Il ne reste que l'impression que Chimène a faite pendant toute la pièce : cette impression est si forte, qu'elle remue encore les cœurs, malgré toutes ces fautes.

SCÈNE VI.

V. 16. Je lui laisse mon bien, qu'il me laisse à moi-même.

Conténtese con mi hacienda,
Que mi persona, Señor,
Llevaréla á un monasterio.

V. 29. Mais puisque mon devoir m'appelle auprès du roi, etc.

Quel devoir l'appelle auprès du roi, au temps de ce combat?

SCÈNE VII.

V. 6. **Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête.**

Rodrigue a offert sa tête si souvent, que cette nouvelle offre ne peut plus produire le même effet. Les personnages doivent toujours conserver leur caractère, mais non pas dire toujours les mêmes choses. L'unité de caractère n'est belle que par la variété dès idées.

V. 26. **Pour vous en revancher conservez ma mémoire.**

Le mot de *revancher* est devenu bas : on dirait aujourd'hui *pour m'en récompenser.*

V. 38. **Vers ces mânes sacrés c'est me rendre perfide,**
Et souiller mon honneur d'un reproche éternel,
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel.

Il semble que ces derniers beaux vers que dit Chimène la justifient entièrement. Elle n'épouse point le Cid ; elle fait même des remontrances au roi. J'avoue que je ne conçois pas comment on a pu l'accuser d'indécence, au lieu de la plaindre et de l'admirer. Elle dit, à la vérité, au roi : *C'est à moi d'obéir;* mais elle ne dit point, *j'obéirai.* Le spectateur sent bien pourtant qu'elle obéira ; et c'est en cela, ce me semble, que consiste la beauté du dénoûment.

V. 68. **Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.**

Ce dernier vers, à mon avis, sert à justifier Corneille. Comment pouvait-on dire que Chimène était une fille dénaturée, quand le roi lui-même n'espère rien pour Rodrigue que du temps, de sa protection, et de la valeur de ce héros?

OBSERVATIONS DE M. DE SCUDÉRI,

GOUVERNEUR DE NOTRE-DAME-DE-LA-GARDE, SUR LE CID.

Tome III, page 1re. *Je conjure les honnêtes gens..... de ne condamner pas sans les ouïr, les* Sophonisbes, *les* Césars, *etc.* La *Sophonisbe* de Mairet, qui ne vaut rien du tout, était bonne pour le temps : elle est de 1633.

Le *César*, qui ne vaut pas mieux, était de Scudéri. Il fut joué en 1636.

La *Cléopâtre* de Benserade est aussi de 1636. Il n'y a guère de pièce plus plate.

Rotrou est l'auteur d'*Hercule*, pièce remplie de vaines déclamations.

La *Mariamne* de Tristan, joué la même année que *le Cid*, conserva cent ans sa réputation, et l'a perdue sans retour. Comment une mauvaise pièce peut-elle durer cent ans ? c'est qu'il y a du naturel.

Cléomédon de Duryer fut joué en 1636. On donnait alors trois ou quatre pièces nouvelles tous les ans. Le public était affamé de spectacle; on n'avait ni opéra, ni la farce qu'on a nommée *italienne*.

P. 2. *Je me contentais de connaître l'erreur sans la réfuter, et la vérité sans m'en rendre l'évangéliste, etc.*

Le mot d'*évangéliste* est bien singulier en cet endroit.

P. 3. *Je le prie d'en user avec la même retenue, s'il me répond, parce que je ne saurais dire ni souffrir d'injures, etc.* Nous ne ferons aucune réflexion sur

le style et les rodomontades de M. de Scudéri : on en connaît assez le ridicule. Ses observations fourmillent de fautes contre la langue.

P. 3. *Mais ils vont droit en saper les fondemens, afin que toute la masse du bâtiment croule et tombe en une même heure, etc.* Il n'est pas inutile de remarquer que les censures faites avec passion ont toutes été maladroites. C'est une grande sottise de ne trouver rien d'estimable dans un ennemi estimé du public.

P. 4. *Par ainsi je pense avoir montré bien clairement que le sujet n'en vaut rien du tout, etc.* Vous verrez que l'Académie condamne cette censure; *et par ainsi* le gouverneur de Notre-Dame-de-la-Garde a fort mal démontré.

P. 6. *Enfin Chimène est une parricide.* Non, elle n'est point parricide, et il est faux qu'elle consente expressément à épouser un jour Rodrigue. Mais que tu es ennuyeux avec ton Aristote!

P. 7. *Il ne pouvait pas le changer, ni le rendre propre au poëme dramatique. Mais comme une erreur en appelle une autre, etc.* Quelle erreur!

Ibid. *Ce qui, loin d'être bon dans les vingt-quatre heures, ne serait pas supportable dans les vingt-quatre ans, etc.* Mais que cet agréable ami fasse réflexion que la défaite des Maures, dans les vingt-quatre heures, aplanit tous les obstacles.

P. 9. *Mais l'auteur du* Cid *porte bien son erreur plus avant, puisqu'il enferme plusieurs années dans ses vingt-quatre heures, et que le mariage de Chimène et la prise de ces rois maures, qui, dans l'histoire d'Espagne, ne se fait que deux ou trois ans après la mort de son père, se fait ici le même jour.*

Il suppose toujours le mariage de Chimène qui ne se fait point.

P. 10. *Le spectateur n'a-t-il pas raison de penser qu'il va partir un coup de foudre du ciel représenté sur la scène, pour châtier cette Danaïde? etc.* A quel excès d'aveuglement la jalousie porte un auteur! Quel autre que Scudéri pouvait souhaiter que Chimène mourût d'un coup de foudre?

P. 12. *Cet auteur n'aurait point enseigné la vengeance.... Chimène n'aurait pas dit :*

Les accommodemens ne font rien en ce point, etc.

Voilà bien le langage de l'envie! Scudéri condamne de très beaux vers que tout le monde sait par cœur, et se condamne lui-même en les répétant.

Ibid. *Je découvre encore des sentimens plus cruels et plus barbares.... C'est où cette fille, mais plutôt ce monstre, etc.* Scudéri appelle Chimène un monstre! Et on s'étonne aujourd'hui des impudentes expressions des feseurs de libelles!

P. 13. .... *Ce malheureux don Sanche devait être blessé, désarmé, et, pour sauver sa vie, contraint d'accepter cette honteuse condition qui l'oblige à porter lui-même son épée à sa maîtresse de la part de son ennemi.*

Remarquez que dans les mœurs de la chevalerie, et dans tous les romans qui en ont parlé, cette condition n'était point honteuse. De plus, cette victoire de Rodrigue et sa générosité sont de nouveaux motifs qui excusent la tendresse de Chimène.

P. 16. *Je parlerais plus clairement de cette divine personne, si je ne craignais de profaner son nom sacré, etc.* Les plus impudens satiriques sont souvent

les plus sots flatteurs. A quel propos louer ici la reine, quand il ne s'agit que des rodomontades du comte de Gormaz? Il croyait, par cet artifice, mettre la reine de son parti.

P. 18. *Je vois bien, pour parler aussi des modernes, que dans la belle* Mariamne *ce discours des songes.... n'était pas absolument nécessaire, mais.... il y ajoute une beauté merveilleuse, etc.* La belle *Mariamne*, dont parle Scudéri, est un très mauvais ouvrage, mais très passable pour le temps où il fut composé. On joua cette *Mariamne* de Tristan quelques mois avant *le Cid*. Voici ce discours de Phérore qui ajoute une beauté merveilleuse :

Quelles fortes raisons apportait ce docteur,
Qui soutient que le songe est toujours un menteur?
Il disait que l'humeur qui dans nos corps domine,
A voir certains objets souvent nous détermine :
Le flegme humide et froid se portant au cerveau,
Y vient représenter des brouillards et de l'eau :
La bile ardente et jaune, aux qualités subtiles,
N'y dépeint que combats, qu'embrasemens de villes :
Le sang, qui tient de l'air, et répond au printemps,
Rend les moins fortunés en leurs songes contens, etc.

Ces vers si déplacés dans une tragédie, sont une malheureuse imitation d'un des beaux endroits de Pétrone :

Somnia quæ ludunt animos volitantibus umbris.

P. 20. *Cette épouvantable procédure choque directement le sens commun, etc.* Scudéri devait au moins reprocher ce procédé, et non cette procédure, à l'auteur espagnol dont Corneille imita les beautés et les défauts. Mais il était jaloux de Corneille, et non de Guillem de Castro.

Ibid. *Chimène, par un galimatias qui ne conclut rien, dit qu'elle veut perdre Rodrigue, et qu'elle sou-*

haite ne le pouvoir pas, etc. C'est un des beaux vers de l'espagnol.

P. 20. *Ce méchant combat de l'honneur et de l'amour, etc.* Ce combat de l'amour et de l'honneur est ce qu'on a jamais vu de plus naturel et de plus heureux sur le théâtre d'Espagne.

P. 21. Sous cette casaque noire
Repose paisiblement
L'auteur d'heureuse mémoire,
Attendant le jugement.

Il est plaisant de voir Scudéri traiter Corneille d'homme sans jugement.

P. 24. *Elle ajoute avec une impudence épouvantable :*

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix, etc.

Ces vers contribuèrent plus qu'aucun autre endroit au succès du cinquième acte.

P. 25. *Elle dit au misérable don Sanche tout ce qu'elle devait raisonnablement dire à l'autre quand il eut tué son père, etc.* Quelle pitié! Quoi! Chimène devait dire à Rodrigue qu'il avait pris le comte de Gormaz en traître?

Ibid. *Elle prononce enfin un* oui *si criminel, etc.* Elle ne prononce point ce *oui*, elle parle avec beaucoup de décence.

P. 26. *Je commence par le premier vers :*

Entre tous les amans, dont la jeune ferveur.

C'est parler français en allemand.

Voyez le jugement de l'Académie.

P. 33. *Celui qui n'en est que le traducteur a dit :*

Qu'il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée.

Voyez l'épître de Corneille à Ariste *, à la fin de ces remarques sur *le Cid*.

* Son titre est *Excuse à Ariste*. Voyez plus bas, page 171.

LETTRE APOLOGÉTIQUE,

OU RÉPONSE DU SIEUR P. CORNEILLE AUX OBSERVATIONS DU SIEUR DE SCUDÉRI, SUR LE CID.

Page 35. *Il ne vous suffit pas que votre libelle me déchire en public, etc.* Les observations sur *le Cid.*

Ibid. *Bien que je n'aie guère de jugement, si l'on s'en rapporte à vous, je n'en ai pas si peu que d'offenser une personne de si haute condition, etc.* M. le cardinal de Richelieu.

Ibid. *Je ne doute ni de votre noblesse, ni de votre vaillance, etc.* Scudéri, dans une de ses lettres adressées à M. Corneille, s'éleva beaucoup au-dessus de lui par sa naissance et sa noblesse, et fit une espèce de défi ou d'appel à M. Corneille, ce qui apprêta beaucoup à rire, et donna lieu à plusieurs pièces qui parurent dans ce temps. Ces pièces ne sont ni assez belles ni assez intéressantes pour être rapportées ici, outre qu'elles ne regardent en rien la critique ou l'apologie du *Cid.*

M. de Scudéri le prenait d'un ton fort haut, lorsqu'il s'agissait de noblesse: il était gouverneur de Notre-Dame-de-la-Garde. Voyez ce qu'en dit le voyage de MM. Bachaumont et Chapelle.

P. 36. *Il n'est pas question de savoir de combien vous êtes plus noble ou plus vaillant que moi, pour juger de combien* le Cid *est meilleur que* l'Amant libéral, *etc. L'Amant libéral*, tragi-comédie, composée par M. de Scudéri.

Ibid. *Quand vous m'avez reproché mes vanités,*

et nommé le comte de Gormaz un capitan de comédie, etc. Un des personnages de la tragédie du *Cid*, dont le caractère est extrêmement fier et haut.

P. 36. *Vous ne vous êtes pas souvenu que vous avez mis un* A qui lit *au-devant de* Ligdamon, *etc. Ligdamon*, comédie faite par M. de Scudéri, au-devant de laquelle il avait mis une espèce de préface qu'il avait intitulée *A quil it*, dans laquelle il y a une infinité de bravades ridicules et impertinentes.

Cet *A qui lit* répond à la formule italienne *A chi legge*, et n'est point une bravade.

P. 37. *Que même j'en ai porté l'original en sa langue à monseigneur le cardinal votre maître et le mien, etc.* Corneille appelle ici le cardinal de Richelieu son maître; il est vrai qu'il en recevait une pension, et on peut le plaindre d'y avoir été réduit; mais on doit le plaindre davantage d'avoir appelé son maître, un autre que le roi.

Ibid. *Il n'a pas tenu à vous que, du premier lieu où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne sois descendu au-dessous de Claveret*, etc.*

Ces deux ou trois lignes que M. Corneille avait mises dans cette lettre apologétique, lui attirèrent, de la part de Claveret, une lettre pleine d'impertinences et de ridiculités. Elle fut imprimée et vendue publiquement; elle est si mauvaise qu'elle ne mérite pas la peine d'être rapportée. Plusieurs mauvais auteurs, affectionnés à Claveret, firent dans ce même temps de méchantes pièces, tant en vers qu'en prose, qui ne servirent qu'à faire éclater

* Claveret, auteur contemporain de Corneille et de Scudéri, qui a composé plusieurs pièces, tant en vers qu'en prose, lesquelles n'ont point eu d'approbation.

davantage le mérite du *Cid* et de son auteur. M. Corneille en voulait à Claveret, parce qu'il avait distribué une pièce, intitulée *l'Auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français*, dans laquelle on prétendait montrer que le dessein et le meilleur de la tragédie du *Cid* avait été pillé de l'espagnol; et cette pièce, quoique mauvaise, avait causé beaucoup de chagrin à M. Corneille, parce que Claveret, avec qui il était ami, avait été celui qui avait fait courir cette pièce.

P. 38. *Vous vous plaignez d'une lettre à Ariste, etc.* Cette *lettre à Ariste*, composée par M. P. Corneille, est dans le troisième volume de ses OEuvres, à la suite des pièces relatives au *Cid*.

Ibid. *Je ne suis point homme d'éclaircissement, etc.* Ceci se doit entendre du défi que lui avait fait M. de Scudéri.

PREUVES DES PASSAGES

ALLÉGUÉS DANS LES OBSERVATIONS SUR LE CID PAR M. DE SCUDÉRI, ADRESSÉES A MESSIEURS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, POUR SERVIR DE RÉPONSE A LA LETTRE APOLOGÉTIQUE DE M. CORNEILLE.

Page 42. *On peut voir ce que j'en ai dit dans la traduction qu'en a faite Joseph Scaliger, ou dans Heinsius, etc.* Ce Heinsius était, comme Scudéri, un très mauvais poète, auteur d'une plate amplification latine, appelée *tragédie*, dont le sujet est le massacre de ce qu'on appelle *les Innocens*.

P. 43. *Et l'on verra que la réponse de M. Corneille est aussi faible que ses injures, etc.* Mais n'est-ce pas Scudéri qui le premier a dit des injures? et n'est-ce pas la méthode de tous ces barbouilleurs de papier, comme les Fréron, les Guyon, et autres malheureux de cette espèce, qui attaquent insolemment ce qu'on estime, et qui ensuite se plaignent qu'on se moque d'eux?

LETTRE DE M. DE SCUDÉRI

A L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

Page 44. *J'AI trop accoutumé de paraître parmi les personnes de qualité pour vouloir me cacher.* Ce Scudéri est un modeste personnage.

P. 45. *Mondori, la Villiers, n'étant pas dans le livre comme sur le théâtre*, le Cid *imprimé n'était plus* le Cid *que l'on a cru voir.*

Mondori, la Villiers, célèbres comédiens du temps des premières représentations du *Cid* auxquels M. Scudéri prétend attribuer le succès de cette pièce.

Ibid. *L'ingratitude qu'il a fait paraître pour vous, en disant qu'*il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée, etc. Vers que M. Corneille avait mis dans une pièce intitulée *Excuse à Ariste*, et qui lui attira un très grand nombre d'ennemis qui écrivirent contre lui.

Ibid. *Qu'il voie et qu'il vainque, s'il peut; soit qu'il m'attaque en soldat, soit qu'il m'attaque en écrivain, il verra que je sais me défendre de bonne grâce.... et qu'il aura besoin de toutes ses forces.* Rodomontades de M. de Scudéri.

SENTIMENS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

SUR LA TRAGI-COMÉDIE DU CID.

Ce jugement de l'Académie fut rédigé par Chapelain; il est écrit tout entier de sa main, et l'original est à la Bibliothéque du roi. *

P. 53. *Il n'est pas croyable qu'un plaisir puisse être contraire au bon sens, si ce n'est le plaisir de quelque goût dépravé, comme est celui qui fait aimer les aigreurs et les amertumes, etc.* Le goût des aigres et des amers n'est pas contraire au bon sens, mais au goût général.

Ibid. *Il n'est pas question de plaire à ceux qui regardent toutes choses avec un œil ignorant ou barbare, et qui ne seraient pas moins touchés de voir affliger une Clytemnestre qu'une Pénélope, etc.* Il n'y

* Voltaire, dans une de ses notes sur les *Sentimens de l'Académie*, dit qu'ils furent rédigés par Chapelain, et que l'original, écrit tout entier de sa main, est à la Bibliothéque du roi. On y conserve effectivement un cahier manuscrit de 63 pages in-4°., de la main de Chapelain, et dont parle assez au long Pellisson, *Histoire de l'Académie*. Mais cette pièce, surchargée de corrections et de ratures, et que sans doute Voltaire n'examina jamais, n'est que le brouillon, la première pensée de cet ouvrage, destinée à être mise sous les yeux du cardinal qui la lut avec grande attention, y fit lui-même et y fit faire plusieurs corrections et observations, désapprouva une seconde, une troisième rédaction, bien plus amples que celle-ci, et enfin s'arrêta à une dernière, celle que l'on connaît imprimée, et qui est presque entièrement l'ouvrage de Chapelain. Les apostilles du cardinal, en partie rapportées par Pellisson, et que pour cette raison on ne répète point ici, prouvent quelle importance il mettait à ce procès littéraire, et combien il avait à cœur que le jugement de l'Académie ne fût point infirmé par le public. R.

a personne qui puisse s'attendrir pour Clytemnestre, quand elle est donnée pour la meurtrière de son époux : il ne faut pas apporter des exemples qui ne sont pas dans la nature.

P. 54. *Si quelques pièces régulières donnent peu de satisfaction, il ne faut pas croire que ce soit la faute des règles, mais bien celle des auteurs, dont le stérile génie n'a pu fournir à l'art une matière qui fût assez riche.* On devrait dire une forme assez belle.

P. 55. *Car le nœud des pièces de théâtre étant un accident inopiné, etc.* Ce nœud n'est pas toujours un accident inopiné; souvent il est formé par les combats des passions. Cette manière est la plus heureuse et la plus difficile.

Ibid. *Tant y a qu'il se fait avec surprise, etc.* *Tant y a*, est devenu une expression basse, et ne l'était point alors.

P. 58. *Car, ni la bienséance des mœurs d'une fille introduite comme vertueuse n'y est gardée par le poète, lorsqu'elle se résout à épouser celui qui a tué son père, etc.* Avec le respect que j'ai pour l'Académie, il me semble, comme au public, qu'il n'est point du tout contre la vraisemblance qu'un roi promette pour époux le vengeur de la patrie, à une fille qui, malgré elle, aime éperdument ce héros, surtout si l'on considère que son duel avec le comte de Gormaz était, en ce temps-là, regardé de tout le monde comme l'action d'un brave homme, dont il n'a pu se dispenser.

P. 59. *Il y aurait eu moins d'inconvéniens dans la disposition du Cid de feindre contre la vérité, ou que le comte ne se fût pas trouvé à la fin véritable père de*

Chimène.... Si le comte n'eût pas été le père de Chimène, c'est cela qui eût fait un roman contre la vraisemblance, et qui eût détruit tout l'intérêt.

P. 59. *Ou que le salut du roi ou du royaume eût absolument dépendu de ce mariage, etc.* Cette idée, que le salut de l'état eût dépendu du mariage de Chimène, me paraît très belle : mais il eût fallu changer toute la construction du poëme.

P. 60. *Aristote dit, dans sa Poétique, que le poète, pour traiter des choses avenues, ne serait pas estimé moins poète; parce que rien n'empêche que quelques-unes de ces choses ne soient telles qu'il est vraisemblable qu'elles soient avenues.* Avec la permission d'Aristote, le vraisemblable ne suffirait pas. On n'est point du tout poète pour traiter un sujet vraisemblable; on ne l'est que quand on l'embellit.

P. 62. *Il y a encore eu plus sujet de le reprendre, pour avoir fait consentir Chimène à épouser Rodrigue le jour même qu'il avait tué le comte.* Il semble qu'elle épouse Rodrigue le jour même que Rodrigue a tué son père. Non : elle consent le jour même à ne plus solliciter la mort de Rodrigue, et elle laisse entendre seulement qu'un jour elle pourra obéir au roi en épousant Rodrigue, sans donner une parole positive. Il me semble que cet art de Corneille méritait les plus grands éloges.

P. 66. *Et la beauté qu'eût produite dans l'ouvrage une si belle victoire de l'honneur sur l'amour, eût été d'autant plus grande, qu'elle eût été plus raisonnable.* Une chose assez singulière, mais très vraie, c'est que si Chimène avait continué à poursuivre Rodrigue après qu'il a sauvé Séville, et qu'il a pardonné

à don Sanche, cela eût été froid et ridicule. Si jamais on fait une pièce dans ce goût, je réponds de la chute. Les mêmes sentimens qui charmèrent l'Espagne, charmèrent ensuite la France.

P. 68. *Chimène poursuit lâchement cette mort, etc.* Aujourd'hui on dirait *faiblement.*

Ibid. *En un mot, elle a assez d'éclat et de charmes pour avoir fait oublier les règles à ceux qui ne les savent guère bien, etc.* Il me semble qu'il ne s'agit pas ici des règles, mais des mœurs.

Ibid. *Le comte n'était pas obligé de prévoir que l'un d'eux serait assez lâche pour vouloir racheter sa vie, en acceptant la condition de la part de son vainqueur, etc.* Je ne crois pas que dans les temps de la chevalerie ce fût une lâcheté : rien n'était plus commun que des chevaliers qui, ayant été désarmés, allaient porter leurs armes à la maîtresse du vainqueur. L'action de don Sanche ne parut point du tout lâche en Espagne, où l'on était encore enthousiasmé de la chevalerie.

P. 69. *Ses discours sont plutôt des effets de la prévention d'un vieux soldat que des fanfaronneries d'un capitan de farce, etc.* Il faut remarquer que les fanfaronnades de tous les capitans de comédie étaient alors portées à un excès de ridicule si outré, que le comte de Gormaz, tout fanfaron qu'il est, paraît modeste en comparaison.

P. 70. *La relation qu'Elvire fait à Chimène est très succincte : elle est même nécessaire pour faire paraître Chimène, etc.* Donc les comédiens ont eu très grand tort de retrancher cette scène.

P. 71. *Ayant pu remarquer que don Sanche est*

rival de don Rodrigue en l'amour de Chimène, etc. On ne dirait point aujourd'hui *rival en l'amour.*

72. *La faute de jugement que l'observateur remarque dans la troisième scène, nous semble bien remarquée, etc.* Il faut, je crois, considérer le temps où se passe l'action; c'était celui où l'on attachait autant de honte à ne se pas battre, en pareil cas, qu'à trahir sa patrie, et à faire les actions les plus basses. Il était bien plus déshonorant de ne pas tirer raison d'un affront, que de voler sur le grand chemin; car, dans ce siècle, presque tous les seigneurs de fief rançonnaient les passans.

Notandi sunt tibi mores.

Ajoutez: *Notanda sunt tempora.*

P. 78. *Vouloir qu'il y eût.... un quatrième parti de ceux qui ne bougeaient d'auprès de la personne du roi. Bougeaient* est devenu, depuis, trop familier.

P. 80. *Cela* (la ruse du roi qui, pour connaître le sentiment de Chimène, lui assure que Rodrigue a péri dans le combat) *se pourrait bien défendre par l'exemple de plusieurs grands princes.* Oui, plusieurs grands princes ont pu employer de pareilles feintes, mais elles n'en sont pas moins puériles au théâtre; elles tiennent beaucoup plus du comique que du tragique.

P. 81. *Quant à l'ordonnance de Fernand, pour le mariage de Chimène avec celui de ses deux amans qui sortirait vainqueur du combat, on ne saurait nier qu'elle ne soit très inique.* Inique sans doute, mais très conforme à l'usage du temps.

P. 85. *C'est un défaut* (d'unité de lieu) *que l'on trouve en la plupart de nos poëmes dramatiques.* C'est

aussi souvent le défaut des décorateurs et des comédiens. Une action se passe tantôt dans le vestibule d'un palais, tantôt dans l'intérieur, sans blesser l'unité de lieu : mais le décorateur blesse la vraisemblance, en ne représentant pas ce vestibule et cet appartement. Ce serait un soulagement pour l'esprit, et un plaisir pour les yeux, de changer la scène à mesure que les personnages sont supposés passer d'un lieu à un autre dans la même enceinte.

REMARQUES

A L'OCCASION DES SENTIMENS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE SUR LES VERS DU CID.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

VERS 8. Elle n'ôte à pas un ni donne l'espérance.

Il fallait ni ne donne, *et l'omission de ce* ne *avec la transposition de* pas un, *qui devait être à la fin, font que la phrase n'est pas française.*

Peut-être faudrait-il laisser plus de liberté à la poésie, à l'exemple de tous nos voisins. Ce vers serait fort beau :

Je ne vous ai ravi ni donné la couronne.

Il est très français; *ni n'ai donné* le gâterait.

V. 15. Don Rodrigue, surtout, n'a trait en son visage,
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image.

C'est une hyperbole excessive de dire que chaque trait d'un visage soit une image, etc.

N'a trait en son visage est familier. Mais l'hyperbole n'est peut-être pas trop forte; car il serait très permis de dire, *tous les traits de son visage annoncent un héros.*

V. 20. . . . . A passé pour merveille.

Cette façon de parler a été mal reprise par l'observateur.

A passé pour merveille ne se dirait pas aujourd'hui, parce que cette expression est triviale.

SCÈNE VI.

V. 33. **Instruisez-le d'exemple.**

Cela n'est pas français; il fallait dire : instruisez-le par l'exemple de, etc.

Instruire d'exemple me paraît faire un très bel effet en poésie. Cette expression même semble y être devenue d'usage.

Il m'instruisait d'exemple au grand art des héros.

V. 39. . . . . **Ordonner une armée.**

Ce n'est pas bien parler français, quelque sens qu'on lui veuille donner, etc.

Puisqu'on ne peut rendre ce mot que par une périphrase, il vaut mieux que la périphrase; il répond à *ordinare;* il est plus énergique qu'*arranger, disposer.*

V. 54. **Gagnerait des combats, etc.**

L'observateur a repris cette façon de parler avec quelque fondement, parce qu'on ne saurait dire qu'improprement gagner des combats.

Si on gagne des batailles, pourquoi ne gagnerait-on pas des combats?

V. 78. **Le premier dont ma race ait vu rougir son front.**

L'observateur a eu raison de remarquer qu'on ne peut dire : le front d'une race.

Pourquoi, si on anime tout en poésie, une race ne pourra-t-elle pas rougir? pourquoi ne lui pas donner un front comme des sentimens?

V. 87. **Épargnes-tu mon sang?... Mon âme est satisfaite,**
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite.

Il y a contradiction en ces deux vers, de dire en même temps que son âme soit satisfaite, et que ses yeux reprochent à sa main une défaite honteuse, etc.

Y a-t-il contradiction ? Je suis satisfait, je suis vengé ; mais je l'ai été trop aisément.

SCÈNE VII.

V. 11. Nouvelle dignité fatale à mon bonheur,
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte ?

Triompher de l'éclat d'une dignité, *ce sont de belles paroles qui ne signifient rien.* N'est-il pas permis en poésie de triompher de l'éclat des grandeurs ?

V. 28. Qui tombe sur mon chef, etc.

L'observateur est trop rigoureux de reprendre ce mot qui n'est point tant hors d'usage qu'il le dit. Ce mot a vieilli.

SCÈNE VIII.

V. 18. Se faire un beau rempart de mille funérailles.

L'observateur a bien repris cet endroit, car le mot funérailles *ne signifie point des corps morts.*

Funérailles alors signifiait *funus*, et n'était pas uniquement attaché à l'idée d'enterrement.

SCÈNE IX.

V. 14. L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras.

Échauffer *est un verbe trop commun à toutes les deux passions, etc.*

Échauffe n'est pas mauvais ; *anime* serait plus noble. On l'a corrigé ainsi dans quelques éditions.

V. 32. Je dois à ma maîtresse aussi-bien qu'à mon père.

Je dois *est trop vague, etc.*

L'usage s'est depuis déclaré pour Corneille. On dit très bien :

Je dois à la nature encor plus qu'à l'amour.

V. 49. **Allons, mon bras....**

L'observateur devait plutôt reprendre allons, mon bras, *qu'*allons, mon âme.

Une âme va-t-elle mieux qu'un bras?

ACTE II.

SCÈNE II.

V. 3. **Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,**
La vaillance et l'honneur de son temps? le sais-tu?

Le comte répond : Peut-être; *mais c'est mal répondu, etc.*

Cette faute est de l'espagnol.

V. 5. **. . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,**
Sais-tu que c'est son sang?

Une ardeur ne peut être appelée sang par métaphore ni autrement.

Si un homme pouvait dire de lui qu'il a de l'ardeur dans les yeux, y aurait-il une faute à dire que cette ardeur vient de son père, que c'est le sang de son père? N'est-ce pas le sang qui, plus ou moins animé, rend les yeux vifs ou éteints?

V. 6. **A quatre pas d'ici je te le fais savoir.**

Après avoir dit ces mots, le grand discours qui suit jusqu'à la fin de la scène devient hors de saison.

Cependant on entend les vers suivans avec plaisir : et *la valeur n'attend pas le nombre des années,* est devenu un proverbe.

SCÈNE III.

V. 26. **Les affronts à l'honneur ne se réparent point.**

On dit bien faire affront à quelqu'un, *mais non pas* faire affront à l'honneur de quelqu'un.



Cette censure détruirait toute poésie; on dit très bien, *il outrage mon amour, ma gloire.*

V. 45. . . . . Quel comble à mon ennui !

Cette phrase n'est pas française.

On dit, *c'est le comble de ma douleur, de ma joie;* si ces tours n'étaient pas admis, il ne faudrait plus faire de vers.

SCÈNE V.

V. 16. Vous laissez choir ainsi ce glorieux courage.

Contre l'opinion de l'observateur, ce mot de choir *n'est pas si fort impropre en ce lieu qu'il ne se puisse supporter, etc.*

Choir n'est plus d'usage.

V. 36. . . . . Et ses nobles journées
Porter de là les mers ses hautes destinées.

L'observateur a bien repris ses nobles journées, *car on ne dit point* les journées d'un homme *pour exprimer les combats qu'il a faits.*

On disait alors, *les journées d'un homme;* et il en est resté cette façon de parler triviale : *il a tant fait par ses journées;* mais c'est dans le style comique.

V. 38. . . . . Arborer ses lauriers,

est bien repris par l'observateur, parce qu'on ne peut pas dire arborer un arbre, etc.

Arborer ses lauriers, ne veut pas dire, *mettre des lauriers en terre pour les faire croître, planter des lauriers :* mais, comme on coupait des branches de laurier en l'honneur des vainqueurs, c'était les arborer que de les porter en triomphe, les montrer de loin comme s'ils étaient des arbres véritables. Ces figures ne sont-elles pas permises dans la poésie?

SCÈNE VI.

V. 3. Je l'ai de votre part long-temps entretenu.

On dit bien, je lui ai parlé de votre part;.... *mais on ne peut pas dire*, je l'ai entretenu de votre part.

Je ne crois pas qu'on puisse trouver la moindre faute dans ce vers.

V. 18. On l'a pris tout bouillant encor de sa querelle.

On ne peut pas dire, bouillant d'une querelle *comme on dit* bouillant de colère.

Tout bouillant encor de sa querelle, me semble très poétique, très énergique et très bon.

V. 31. Il trouve en son devoir un peu trop de rigueur,
Et vous obéirait s'il avait moins de cœur.

Don Sanche pèche fort contre le jugement, d'oser dire au roi que le comte trouve trop de rigueur à lui rendre le respect qu'il lui doit, et encore plus quand il ajoute qu'il y aurait de la lâcheté à lui obéir.

Qu'on fasse attention aux mœurs de ce temps-là, à la fierté des seigneurs, au peu de pouvoir des rois, et on verra que ceux qui rédigèrent ces remarques avaient une autre idée de la puissance royale que les guerriers du treizième siècle.

V. *pénult.* A quelques sentimens que son orgueil m'oblige,
Sa perte m'affaiblit et son trépas m'afflige.

Toutes les parties de ce raisonnement sont mal rangées; il fallait dire : à quelque ressentiment que son orgueil m'ait obligé, son trépas m'afflige à cause que sa perte m'affaiblit.

M'oblige ne peut-il pas très bien être substitué à *m'ait obligé? A cause que* ferait tout languir; et le roi peut très bien s'affliger de la perte d'un homme qui l'a

servi long-temps, sans même songer qu'il pouvait servir encore. Ce sentiment est bien plus noble.

SCÈNE IX.

V. 38. **Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.**

Chimène paraît trop subtile en tout cet endroit pour une affligée.

Ce défaut est de l'espagnol; et, en effet, ces subtilités, ces recherches d'esprit, ces déclamations refroidissent beaucoup le sentiment.

V. 59. **Moi dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,**
Moi que jadis partout a suivi la victoire.

Don Diègue devait exprimer ses sentimens devant son roi avec plus de modestie.

Oui, dans nos mœurs; oui, dans les règles de nos cours; mais non pas dans les temps de la chevalerie.

V. 81. **Du crime glorieux qui cause nos débats,**
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.

On peut bien donner une tête et des bras à quelques corps figurés, comme, par exemple, à une armée, mais non pas à des actions, etc.

Cette faute est de l'espagnol.

V. 94. **Il est juste, grand roi, qu'un meurtrier périsse.**

Ce mot de meurtrier *qu'il répète souvent, le fesant de trois syllabes, n'est que de deux.*

Meurtrier, sanglier, etc. sont de trois syllabes. Ce serait faire une contraction très vicieuse, et prononcer *sangler, meurtrer,* que de réduire ces trois syllabes très distinctes à deux.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

ELVIRE.

V. 8. **Mais chercher ton asile en la maison du mort!**
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge?

RODRIGUE.

Et je n'y viens aussi que m'offrir à mon juge.

Soit que Rodrigue veuille consentir au sens d'Elvire, soit qu'il y veuille contrarier, il y a grande obscurité en ce vers, etc.

Y contrarier. Ce verbe ne se dit plus avec le datif; on dit, *contrarier une opinion*, *s'y opposer*, *la contredire, etc.*

SCÈNE II.

V. 6. **Employez mon épée à punir le coupable.**

La bienséance eût été mieux observée s'il se fût mis en devoir de venger Chimène sans lui en demander la permission.

Point du tout; ce n'était pas l'usage de la chevalerie, il fallait qu'un champion fût avoué par sa dame : et de plus, don Sanche ne devait pas s'exposer à déplaire à sa maîtresse, s'il était vainqueur d'un homme que Chimène eût encore aimé.

SCÈNE III.

V. 39. **Quoi! j'aurai vu mourir mon père entre mes bras!**

Elle avait dit auparavant qu'il était mort quand elle arriva sur le lieu.

Le comte venait d'expirer quand Chimène a été témoin de ce spectacle. Elle est très bien fondée à dire, *je l'ai vu mourir entre mes bras*. Ce n'est pas assuré-

ment une hyperbole trop forte, c'est le langage de la douleur.

SCÈNE IV.

V. 58. Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie.

Fui *est de deux syllabes.*

Fui est d'une seule syllabe, comme *lui, bruit, cuit.*

V. 75. Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu ;
Et pour mieux tourmenter mon esprit éperdu, etc.

Perdu *et* éperdu *ne peuvent rimer, à cause que l'un est le simple et l'autre le composé.*

Perdu et *éperdu* signifiant deux choses absolument différentes, laissons aux poètes la liberté de faire rimer ces mots. Il n'y a pas assez de rimes dans le genre noble pour en diminuer encore le nombre.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis.

Ces termes, tu le dois, *sont équivoques, etc.*

Non assurément, ils ne sont point équivoques; le sens est si clair qu'il est impossible de s'y méprendre ; et si c'est une licence en poésie, c'est une très belle licence.

SCÈNE VI.

V. 35. L'amour n'est qu'un plaisir, et l'honneur un devoir.

Il fallait dire, l'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir, etc.

C'est encore ici la même observation : il y a peut-être un léger défaut de grammaire ; mais la force, la vérité, la clarté du sens font disparaître ce défaut.

V. 38. Et vous m'osez pousser à la honte du change !

Ce n'est point bien parler que de dire : Vous me conseillez de changer; *on ne dit point* pousser à la honte.

Le mot de *pousser* n'est pas noble, mais il serait beau de dire : *Vous me forcez à la honte, vous m'entraînez dans la honte.*

V. 53. La cour est en désordre et le peuple en alarmes.

Il fallait dire en alarme *au singulier.*

On dit encore mieux en *alarmes* au pluriel qu'au singulier en poésie.

ACTE IV.

SCÈNE III.

V. 18. Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède.

Il fallait répéter le de, *et dire* de Grenade et de Tolède.

Il y a bien des occasions où le poète est obligé de supprimer ce *de.**

V. 41. . . . . Leur brigade était prête.

Contre l'avis de l'observateur, le mot de brigade *se peut prendre pour un plus grand nombre que de cinq cents.... et quelquefois on peut appeler* brigade *la moitié d'une armée.*

La moitié d'une armée, un gros détachement même n'est point appelé *brigade;* et ce mot *brigade* n'est plus d'usage en poésie.

V. 42. Et paraître à la cour eût hasardé ma tête. **

Il fallait dire, c'eût été hasarder ma tête; *car on ne peut point faire un substantif de* paraître *pour régir* eût hasardé.

* Corneille a ainsi corrigé :

Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède. R.

** Ainsi corrigé depuis :

Me montrant à la cour, je hasardais ma tête. R.

Il nous semble que cette licence devrait être permise aux poètes en faveur de la précision, et que cet exemple même en donne la preuve.

V. 55. J'en cache les deux tiers aussitôt qu'arrivés.

Cette façon de parler n'est pas française; il fallait dire, aussitôt qu'ils furent arrivés, etc.

Aussitôt qu'arrivés est bien plus fort, plus énergique, plus beau en poésie que cette expression aussi languissante que régulière, *aussitôt qu'ils furent arrivés.*

SCÈNE IV.

V. *dernier*. Contrefaites le triste.*

L'observateur n'a pas eu raison de reprendre cette façon de parler qui est en usage; mais il est vrai qu'elle est basse dans la bouche du roi.

Elle est basse dans la bouche de tout personnage tragique.

SCÈNE V.

V. 3. Si de nos ennemis Rodrigue a le dessus,
Il est mort à nos yeux des coups qu'il a reçus.

Quand un homme est mort, *on ne peut dire qu'*il a le dessus *des ennemis, mais bien* il a eu.

On peut encore observer qu'*avoir le dessus des ennemis,* est une expression trop populaire.

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 5. Mon amour vous le doit, et mon cœur qui soupire
N'ose, sans votre aveu, sortir de votre empire.

Cette *expression,* qui soupire, *est imparfaite: il fallait dire,* qui soupire pour vous; *et, par le second*

* Corrigé par l'auteur :
Montrez un œil plus triste. R.

vers, il semble qu'il demande plutôt permission de changer d'amour que de mourir.

On pourrait dire encore qu'un cœur, qui n'ose sortir du monde et de l'empire de sa maîtresse sans l'ordre de sa dame, est une idée romanesque qui éteint, dans cet endroit, la chaleur de la passion, et que tout ce qui est guindé, recherché, affecté, est froid.

SCÈNE III.

V. 24. Que ce jeune seigneur endosse le harnois.*

L'observateur ne devait pas reprendre cette phrase qui n'est point hors d'usage, etc.

On endossait effectivement alors le harnois. Les chevaliers portaient cinquante livres de fer au moins. Cette mode ayant fini, *endosser le harnois* a cessé d'être en usage. Boileau a dit, *dormir en plein champ le harnois sur le dos;* mais c'est dans une satire.

V. 27. Un tel choix et si prompt vous doit bien faire voir
Qu'elle cherche un combat qui force son devoir,
Et, livrant à Rodrigue une victoire aisée,
Puisse l'autoriser à paraître apaisée.

Ce dernier vers ne signifie pas bien, puisse lui donner lieu de s'apaiser, sans qu'il y aille de son honneur.

Cette critique paraît trop sévère. Il me semble que l'auteur dit ce qu'on lui reproche de n'avoir pas dit.

SCÈNE V.

V. 1. Madame, à vos genoux j'apporte cette épée.

On peut bien apporter une épée aux pieds de quelqu'un, *mais non pas* aux genoux.

On apporte aux genoux comme aux pieds.

Le cinquième article des observations (de Scudéri)

* Ce vers et les suivans ont été corrigés par l'auteur. R.

comprend les larcins de l'auteur, qui sont ponctuellement ceux que l'observateur a remarqués.

Le mot *larcins* est dur. Traduire les beautés d'un ouvrage étranger, enrichir sa patrie et l'avouer, est-ce là un larcin?

CONCLUSIONS DES SENTIMENS DE L'ACADÉMIE SUR LE CID.

Il n'a pas laissé de faire éclater en beaucoup d'endroits de si beaux sentimens et de si belles paroles, qu'il a en quelque sorte imité le ciel qui, en la dispensation de ses trésors et de ses grâces, donne indifféremment la beauté du corps aux méchantes âmes et aux bonnes.

Cette imitation du ciel fait voir qu'on était éloigné de la véritable éloquence, et qu'on cherchait de l'esprit à quelque prix que ce fût.

Néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poëmes français de ce genre, etc.

Ces dernières lignes sont un aveu assez fort du mérite du *Cid;* on en doit conclure que les beautés y surpassent les défauts, et que, par le jugement de l'Académie, Scudéri est beaucoup plus condamné que Corneille.

N. B. Les deux pièces de vers imprimées à la suite des *Sentimens de l'Académie*, dans l'édition commentée, ne se trouvant pas dans quelques éditions du *Théâtre de Corneille*, on a cru devoir les donner ici en entier avec les remarques au bas des pages.

EXCUSE A ARISTE.[1]

CE n'est donc pas assez; et de la part des Muses,
Ariste, c'est en vers qu'il vous faut des excuses;
Et la mienne pour vous n'en plaint pas la façon:
Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanson;
Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'explique
Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique,
Et que, pour donner lieu de paraître à sa voix,
De sa bizarre quinte il se fasse des lois;
Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées,
Sur chaque tremblement ses syllabes comptées,
Et qu'une faible pointe à la fin d'un couplet
En dépit de Phébus donne à l'art un soufflet:
Enfin cette prison déplaît à son génie:
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie;
Il ne se leurre point d'animer de beaux chants,
Et veut pour se produire avoir la clef des champs.
C'est lorsqu'il court d'haleine, et qu'en pleine carrière,
Quittant souvent la terre, en quittant la barrière,
Puis d'un vol élevé se cachant dans les cieux,
Il rit du désespoir de tous ses envieux.
Ce trait est un peu vain, Ariste, je l'avoue;
Mais faut-il s'étonner d'un poète qui se loue?[2]
Le Parnasse, autrefois dans la France adoré,
Fesait pour ses mignons un autre âge doré:

[1] Voici cette épître de Corneille qu'on prétend qui lui attira tant d'ennemis; mais il est très vraisemblable que le succès du *Cid* lui en fit bien davantage: elle paraît écrite entièrement dans le goût et dans le style de Régnier, sans grâces, sans finesse, sans élégance, sans imagination; mais on y voit de la facilité et de la naïveté.

[2] *Mais faut-il s'étonner d'un poète qui se loue!*

Les mots *poète*, *ouate*, étaient alors de deux syllabes en vers. Boileau, qui a beaucoup servi à fixer la langue, a mis trois syllabes à tous les mots de cette espèce:

Si son astre en naissant ne l'a formé poète.
. . . .
Où sur l'ouate molle éclate le tabis.

Notre fortune enflait du prix de nos caprices,
Et c'était une banque à de bons bénéfices;
Mais elle est épuisée, et les vers à présent
Aux meilleurs du métier n'apportent que du vent;
Chacun s'en donne à l'aise, et souvent se dispense
A prendre par ses mains toute sa récompense.
Nous nous aimons un peu; c'est notre faible à tous;
Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous?
Et puis la mode en est, et la cour l'autorise.
Nous parlons de nous-même avec toute franchise;
La fausse humilité ne met plus en crédit.
Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue :
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue;
Et mon ambition pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit [1];
Mon travail sans appui monte sur le théâtre;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentimens,
J'arrache quelquefois leurs applaudissemens;
Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne;
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans;
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans :
Par leur seule beauté ma plume est estimée : [2]
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée;
Et pense, toutefois, n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.
Mais insensiblement je donne ici le change;
Et mon esprit s'égare en sa propre louange :

[1] *Ne les va point quêter de réduit en réduit.*

Ce vers désigne tous ses rivaux, qui cherchaient à se faire des protecteurs et des partisans, et cet endroit les souleva tous.

[2] *Par leur seule beauté ma plume est estimée :*
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Ces vers étaient d'autant plus révoltans, qu'il n'avait fait encore aucun de ces ouvrages qui ont rendu son nom immortel. Il n'était connu que par ses premières comédies et par sa tragédie de *Médée*, pièces qui seraient ignorées aujourd'hui, si elles n'avaient été soutenues, depuis, par ses belles tragédies. Il n'est pas permis d'ailleurs de parler ainsi de soi-même. On pardonnera toujours à un homme célèbre de se moquer de ses ennemis, et de les rendre ridicules; mais ses propres amis ne lui pardonneront jamais de se louer.

Sa douceur me séduit, je m'en laisse abuser,
Et me vante moi-même au lieu de m'excuser.
Revenons aux chansons que l'amitié demande.
J'ai brûlé fort long-temps d'une amour assez grande, [1]
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise.
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour;
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.
J'adorai donc Phyllis, et la secrète estime
Que ce divin esprit fesait de notre rime
Me fit devenir poète aussitôt qu'amoureux;
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes premiers feux;
Et bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon souvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer;
Je me sens tout ému quand je l'entends nommer;
Et par le doux effet d'une prompte tendresse,
Mon cœur sans mon aveu reconnaît sa maîtresse.
Après beaucoup de vœux et de soumissions,
Un malheur rompt le cours de nos affections;
Mais toute mon amour en elle consommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée:
Aussi n'aimé-je plus, et nul objet vainqueur
N'a possédé depuis ma veine ni mon cœur.
Vous le dirai-je, ami? tant qu'ont duré nos flammes,
Ma muse également chatouillait nos deux âmes:
Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir;
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.

[1] *J'ai brûlé fort long-temps d'une amour assez grande.*

Il avait aimé très passionnément une dame de Rouen, nommée madame Dupont, femme d'un maître des comptes de la même ville, qui était parfaitement belle, qu'il avait connue toute petite fille pendant qu'il étudiait à Rouen, au collége des Jésuites, et pour qui il fit plusieurs petites pièces de galanterie qu'il n'a jamais voulu rendre publiques, quelques instances que lui aient faites ses amis. Il les brûla lui-même environ deux ans avant sa mort. Il lui communiquait la plupart de ses pièces avant de les mettre au jour; et, comme elle avait beaucoup d'esprit, elle les critiquait fort judicieusement; en sorte que M. Corneille a dit plusieurs fois qu'il lui était redevable de plusieurs endroits de ses premières pièces. (*Note ancienne qui se trouve dans les éditions de Corneille.*)

Une voix ravissante, ainsi que son visage,
La fesait appeler le phénix de notre âge,
Et souvent de sa part je me suis vu presser
Pour avoir de ma main de quoi mieux l'exercer.
Jugez vous-même, Ariste, à cette douce amorce,
Si mon génie était pour épargner sa force :
Cependant mon amour, le père de mes vers,
Le fils du plus bel œil qui fût en l'univers,
A qui désobéir c'était pour moi des crimes,
Jamais en sa faveur n'a pu tirer deux rimes;
Tant mon esprit alors contre moi révolté,
En haine des chansons semblait m'avoir quitté;
Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
Tant avec la musique elle a d'antipathie;
Tant alors de bon cœur elle renonce au jour :
Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour!
N'y pensez plus, Ariste; une telle injustice
Exposerait ma muse à son plus grand supplice.
Laissez-la toujours libre agir suivant son choix,
Céder à son caprice, et s'en faire des lois.

RONDEAU.[1]

Qu'il fasse mieux, ce jeune jouvencel,
A qui *le Cid* donne tant de martel,
Que d'entasser injure sur injure,
Rimer de rage une lourde imposture,
Et se cacher ainsi qu'un criminel.[2]
Chacun connaît son jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou solennel,
Et ne croit pas en sa bonne écriture
Qu'il fasse mieux.
Paris entier ayant vu son cartel,
L'envoie au diable, et sa muse au bordel.[3]
Moi, j'ai pitié des peines qu'il endure,
Et, comme ami, je le prie et conjure,
S'il veut ternir un ouvrage immortel,
Qu'il fasse mieux.

[1] Ce rondeau fut fait par Corneille, en 1637, dans le temps du différend qu'il eut avec Scudéri, au sujet des *Observations sur le Cid.*

[2] Scudéri n'avait pas d'abord mis son nom à ses *Observations sur le Cid.* Il en fut fait deux éditions sans qu'on sût de quelle part elles venaient. Cela se découvrit néanmoins, et les brouilla ensemble.

[3] Ce terme grossier n'est pas tolérable; mais Régnier et beaucoup d'autres l'avaient employé sans scrupule. Boileau même, dans le siècle des bienséances, en 1674, souilla son chef-d'œuvre de l'*Art poétique* par ces deux vers, dans lesquels il caractérisait Régnier:

Heureux si, moins hardi dans ses vers pleins de sel,
Il n'avait point traîné les Muses au bordel!

Ce fut le judicieux Arnauld qui l'obligea de réformer ces deux vers, où l'auteur tombait dans le défaut qu'il reprochait à Régnier.

Boileau substitua ces deux vers excellens:

Heureux si ses discours, craints du chaste lecteur,
Ne se sentaient des lieux que fréquentait l'auteur! *

Il eût été à souhaiter que Corneille eût trouvé un Arnauld; il lui eût fait supprimer son rondeau tout entier, qui est trop indigne de l'auteur du *Cid.*

* On prétend que ces deux vers sont d'Arnauld, et les seuls qu'il ait faits de sa vie. R.

REMARQUES SUR LES HORACES,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1639.

AVERTISSEMENT DU COMMENTATEUR.

(Page 125, tome III de l'édition de 1817, 12 vol. in-8.)

Si on reprocha à Corneille d'avoir pris dans des Espagnols les beautés les plus touchantes du *Cid*, on dut le louer d'avoir transporté sur la scène française, dans *les Horaces*, les morceaux les plus éloquens de Tite-Live, et même de les avoir embellis. On sait que quand on le menaça d'une seconde critique sur la tragédie des *Horaces* semblable à celle du *Cid*, il répondit: « Horace « fut condamné par les duumvirs, mais il fut absous « par le peuple. » *Horace* n'est point encore une tragédie entièrement régulière, mais on y verra des beautés d'un genre supérieur.

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE

DE CORNEILLE AU CARDINAL DE RICHELIEU.

(Page 127 du tome III.)

Monseigneur,

Je n'aurais jamais eu la témérité de présenter à votre Éminence ce mauvais portrait d'Horace, si je n'eusse considéré qu'après tant de bienfaits que j'ai reçus d'elle, le silence où le respect m'a retenu passerait pour ingratitude.

Ce mot *bienfaits* fait voir que le cardinal de Richelieu savait récompenser en premier ministre, ce même talent qu'il avait un peu persécuté dans l'auteur du *Cid.*

Page 129. *Le sujet était capable de plus de grâces, s'il eût été traité d'une main plus savante; mais du moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle était capable de lui donner, et qu'on pouvait raisonnablement attendre d'une muse de province, etc.*

M. Corneille demeurait à Rouen, et ne venait à Paris que pour y faire jouer ses pièces, dont il tirait un profit qui ne répondait point du tout à leur gloire, et à l'utilité dont elles étaient aux comédiens.

Ibid. *Et certes, monseigneur, ce changement visible qu'on remarque en mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à votre Éminence, qu'est-ce autre*



chose qu'un effet des grandes idées qu'elle m'inspire? etc.

Je ne sais ce qu'on doit entendre par ces mots, *être à votre Éminence*. Le cardinal de Richelieu fesait au grand Corneille une pension de cinq cents écus, non pas au nom du roi, mais de ses propres deniers. Cela ne se pratiquerait pas aujourd'hui. Peu de gens de lettres voudraient accepter une pension d'un autre que de Sa Majesté ou d'un prince. Mais il faut considérer que le cardinal de Richelieu était roi en quelque façon; il en avait la puissance et l'appareil.

Cependant une pension de cinq cents écus que le grand Corneille fut réduit à recevoir, ne paraît pas un titre suffisant pour qu'il dît: *J'ai l'honneur d'être à votre Éminence.*

P. 130. *Il faut, Monseigneur, que tous ceux qui donnent leurs veilles au théâtre publient hautement avec moi que nous vous avons deux obligations très signalées: l'une d'avoir ennobli le but de l'art; l'autre, de nous en avoir facilité les connaissances.*

Cette phrase est assez remarquable; ou elle est une ironie, ou elle est une flatterie qui semble contredire le caractère qu'on attribue à Corneille. Il est évident qu'il ne croyait pas que l'ennemi du *Cid*, et le protecteur de ses ennemis, eût un goût si sûr. Il était mécontent du cardinal, et il le loue! Jugeons de ses vrais sentimens par le sonnet fameux qu'il fit après la mort de Louis XIII:

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont la seule bonté déplut aux bons François:
Ses erreurs, ses écarts, vinrent d'un mauvais choix,
Dont il fut trop long-temps innocemment complice.

L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de son pouvoir, nous donnèrent des lois:
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injustice.

Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour,
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre:

Et par cet ascendant ses projets confondus,
Après trente-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à régner, il a cessé de vivre.

Le sonnet a des beautés ; mais avouons que ce n'était pas à un pensionnaire du cardinal à le faire, et qu'il ne fallait ni lui prodiguer tant de louanges pendant sa vie, ni l'outrager après sa mort.

P. 133. *Je suis et je serai toute ma vie très passionnément, Monseigneur, de votre Éminence, etc.*

Cette expression *passionnément* montre combien tout dépend des usages. *Je suis passionnément* est aujourd'hui la formule dont les supérieurs se servent avec les inférieurs. Les Romains ni les Grecs ne connurent jamais ce protocole de la vanité : il a toujours changé parmi nous. Celui qui fait cette remarque est le premier qui ait supprimé les formules dans les épîtres dédicatoires de ce genre, et on commence à s'en abstenir. Ces épîtres, en effet, étant souvent des ouvrages raisonnés, ne doivent point finir comme une lettre ordinaire.

LES HORACES,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

SABINE, JULIE.

Corneille, dans l'examen des *Horaces*, dit que le personnage de Sabine est heureusement inventé; mais qu'il ne sert pas plus à l'action que l'infante à celle du *Cid*.

Il est vrai que ce rôle n'est pas nécessaire à la pièce; mais j'ose ici être moins sévère que Corneille. Ce rôle est du moins incorporé à la tragédie. C'est une femme qui tremble pour son mari et pour son frère. Elle ne cause aucun événement, il est vrai; c'est un défaut sur un théâtre aussi perfectionné que le nôtre; mais elle prend part à tous les événemens, et c'est beaucoup pour un temps où l'art commençait à naître.

Observez que ce personnage débite souvent de très beaux vers, et qu'il fait l'exposition du sujet d'une manière très intéressante et très noble.

Mais observez surtout que les beaux vers de Corneille nous enseignèrent à discerner les mauvais. Le goût du public se forma insensiblement par la comparaison des beautés et des défauts. On désapprouve aujourd'hui cet amas de sentences, ces idées générales retournées en tant de manières, l'ébranlement qui sied aux *fermes* courages, l'esprit le *plus mâle*, le *moins*

abattu; c'est l'auteur qui parle, et c'est le personnage qui doit parler.

V. 3. **Si près de voir sur soi fondre de tels orages,**
L'ébranlement sied bien aux plus fermes courages.

Si près de voir, n'est pas français : *près de* veut un substantif, *près de la ruine, près d'être ruiné.*

V. 8. **Le trouble de mon cœur ne peut rien sur mes larmes.**

Un trouble qui a du pouvoir sur des larmes; cela est louche et mal exprimé.

V. 11. **Quand on arrête là les déplaisirs d'une âme....**

Quand on arrête là, ne serait pas souffert aujourd'hui; c'est une expression de comédie.

V. 12. **Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme.**

Cette petite distinction, *moins qu'un homme, plus qu'une femme,* est trop recherchée pour la vraie douleur.

Elle revient encore une troisième fois à la charge, pour dire qu'elle ne pleure point.

V. 25. **Je suis Romaine, hélas! puisque Horace est Romain.**

Il y avait dans les premières éditions :

Je suis Romaine, hélas! puisque mon époux l'est, etc.

Pourquoi peut-on finir un vers par *je le suis,* et que *mon époux l'est,* est prosaïque, faible et dur? C'est que ces trois syllabes, *je le suis,* semblent ne composer qu'un mot; c'est que l'oreille n'est point blessée; mais ce mot *l'est,* détaché et finissant la phrase, détruit toute harmonie. C'est cette attention qui rend la lecture des vers ou agréable ou rebutante. On doit même avoir cette attention en prose. Un ouvrage dont les phrases finiraient par des syllabes sèches et dures, ne pourrait être lu, quelque bon qu'il fût d'ailleurs.

V. 30. Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorsque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.

Voyez comme ces vers sont supérieurs à ceux du commencement. C'est ici un sentiment vrai; il n'y a point là de lieux communs, point de vaines sentences, rien de recherché, ni dans les idées, ni dans les expressions. *Albe, mon cher pays;* c'est la nature seule qui parle. Cette comparaison de Corneille avec lui-même formera mieux le goût que toutes les dissertations et les poétiques.

V. 34. Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.

Ce vers admirable est resté en proverbe.

V. 58. Sa joie éclatera dans l'heur de ses enfans.

Ce mot *heur,* qui favorisait la versification, et qui ne choque point l'oreille, est aujourd'hui banni de notre langue. Il serait à souhaiter que la plupart des termes dont Corneille s'est servi fussent en usage. Son nom devrait consacrer ceux qui ne sont pas rebutans.

Remarquez que dans ces premières pages vous trouverez rarement un mauvais vers, une expression louche, un mot hors de sa place, pas une rime en épithète; et que, malgré la prodigieuse contrainte de la rime, chaque vers dit quelque chose. Il n'est pas toujours vrai que dans notre poésie il y ait continuellement un vers pour le sens, un autre pour la rime, comme il est dit dans Hudibras :

For one for sense and one for rime,
I think sufficient at a time.

C'est assez pour des vers méchans,
Qu'un pour la rime, un pour le sens.

V. 59. Et se laissant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle.

Cette phrase est équivoque et n'est pas française. Le mot de *ravir*, quand il signifie *joie*, ne prend point un datif. On n'est point ravi à quelque chose ; c'est un solécisme de phrase.

V. 61. Ce discours me surprend, vu que depuis le temps
Qu'on a contre son peuple armé nos combattans....

Ce *vu que* est une expression peu noble, même en prose ; s'il y en avait beaucoup de pareilles, la poésie serait basse et rampante ; mais jusqu'ici vous ne trouvez guère que ce mot indigne du style de la tragédie.

V. 68. Comme si notre Rome eût fait toutes vos craintes.

On ne fait pas une *crainte*, on la cause, on l'inspire, on l'excite, on la fait naître.

V. 69. Tant qu'on ne s'est choqué qu'en de légers combats,
Trop faibles pour jeter un des partis à bas....
Oui, j'ai fait vanité d'être toute Romaine.

Jeter à bas est une expression familière qui ne serait pas même admise dans la prose. Corneille n'ayant aucun rival qui écrivît avec noblesse, se permettait ces négligences dans les petites choses, et s'abandonnait à son génie dans les grandes.

V. 75. Et si j'ai ressenti dans ses destins contraires
Quelque maligne joie en faveur de mes frères....
Soudain pour l'étouffer rappelant ma raison,
J'ai pleuré quand la gloire entrait dans leur maison.

La joie des succès de sa patrie et d'un frère peut-elle être appelée *maligne ?* Elle est naturelle ; on pouvait dire, *une secrète joie en faveur de mes frères.*

Ce mot de *maligne joie* est bien plus à sa place dans ces deux admirables vers de *la Mort de Pompée :*

Une *maligne joie* en son cœur s'élevait,
Dont sa gloire indignée à peine le sauvait.

Il faut toujours avoir devant les yeux ce passage de Boileau :

D'un mot mis en sa place enseigner le pouvoir.

C'est ce mot propre qui distingue les orateurs et les poètes de ceux qui ne sont que diserts et versificateurs.

V. 83. J'aurais pour mon pays une cruelle haine,
Si je pouvais encore être toute Romaine,
Et si je demandais votre triomphe aux dieux,
Au prix de tant de sang qui m'est si précieux.

Ce n'est pas ce *tant* qui est précieux, c'est le *sang :* c'est *au prix d'un sang qui m'est si précieux*. Le *tant* est inutile, et corrompt un peu la pureté de la phrase et la beauté du vers : c'est une très petite faute.

V. 91. Égale à tous les deux jusques à la victoire,
Je prendrai part aux maux sans en prendre à la gloire.

Égale à n'est pas français en ce sens. L'auteur veut dire, *juste envers tous les deux;* car Sabine doit être juste, et non pas indifférente.

V. 93. Et je garde au milieu de tant d'âpres rigueurs,
Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Elle ne doit pas haïr son mari, ses enfans, s'ils sont victorieux ; ce sentiment n'est pas permis; elle devrait plutôt dire, *sans haïr les vainqueurs*.

V. 95. Qu'on voit naître souvent de pareilles traverses,
En des esprits divers, des passions diverses !

Le lecteur se sent arrêté à ces deux vers; ces *de des* embarrassent l'esprit. *Traverses* n'est point le mot propre : les passions ici ne sont point *diverses*. Sabine et Camille se trouvent dans une situation à peu près semblable. Le sens de l'auteur est probablement que *les mêmes malheurs produisent quelquefois des sentimens différens*.

V. 101. Lorsque vous conserviez un esprit tout romain,
Le sien irrésolu, le sien tout incertain,
De la moindre mêlée appréhendait l'orage.

Les premières éditions portent :

Le sien irrésolu, tremblotant, incertain.

Tremblotant n'est pas du style noble, et on doit en avertir les étrangers, pour qui principalement ces remarques sont faites. Corneille changea,

Le sien irrésolu, le sien tout incertain;

mais comme *incertain* ne dit pas plus qu'*irrésolu*, ce changement n'est pas heureux. Ce redoublement de *sien* fait attendre une idée forte qu'on ne trouve pas.

V. 107. Mais hier quand elle sut qu'on avait pris journée....

On prend *jour*, et on ne prend point *journée*, parce que *jour* signifie temps, et que *journée* signifie bataille. La journée d'Ivry, la journée de Fontenoi.

V. 111. Hier dans sa belle humeur elle entretint Valère.

Hier, comme on l'a déjà dit, est toujours aujourd'hui de deux syllabes. La prononciation serait trop gênée en le fesant d'une seule, comme s'il y avait *her*. *Belle humeur* ne peut se dire que dans la comédie.

V. 112. Pour ce rival sans doute elle quitte mon frère.

Sabine ne doit point dire que sans doute Camille est volage et infidèle, sur cela seul que Camille a parlé civilement à Valère, et paraissait être dans sa belle humeur. Ces petits moyens, ces soupçons peuvent produire quelquefois de grands mouvemens et des intérêts tragiques, comme la méprise peu vraisemblable d'Acomat, dans la tragédie de *Bajazet*. Le plus léger incident peut causer de grands troubles; mais c'est ici tout le con-

traire; il ne s'agit que de savoir si Camille a quitté Curiace pour Valère.

Sur de trop vains objets c'est arrêter la vue.

Cela serait un peu froid, même dans une comédie.

V. 113. Son esprit ébranlé par les objets présens,
Ne trouve point d'absent aimable après deux ans.

Ces deux vers appartiennent plutôt au genre de la comédie qu'à la tragédie.

V. 117. Je forme des soupçons d'un trop léger sujet.

Ces mots font voir que l'auteur sentait que Sabine a tort; mais il valait mieux supprimer ces soupçons de Sabine que vouloir les justifier, puisqu'en effet Sabine semble se contredire en prétendant que Camille a sans doute quitté son frère, et en disant ensuite que les âmes sont rarement blessées de nouveau. Tout cet examen du sujet de la joie de Camille n'est nullement héroïque.

V. 121. Mais on n'a pas aussi de si doux entretiens,
Ni de contentemens qui soient pareils aux siens,

sont de la comédie de ce temps-là. L'art de dire noblement les petites choses n'était pas encore trouvé.

V. 128. Voyez qu'un bon génie à propos nous l'envoie.

Ce tour a vieilli; c'est un malheur pour la langue; il est vif et naturel, et mérite, je crois, d'être imité.

V. 129. Essayez sur ce point à la faire parler.

On essaye *de*, on s'essaye *à*. Ce vers d'ailleurs est trop comique.

SCÈNE II.

V. 1. . . . . Ma sœur, entretenez Julie,

est encore de la comédie; mais il y a ici un plus grand défaut, c'est qu'il semble que Camille vienne sans aucun

intérêt, et seulement pour faire conversation. La tragédie ne permet pas qu'un personnage paraisse sans une raison importante. On est fort dégoûté aujourd'hui de toutes ces longues conversations, qui ne sont amenées que pour remplir le vide de l'action, et qui ne le remplissent pas. D'ailleurs, pourquoi s'en aller quand un bon génie lui envoie Camille, et qu'elle peut s'eclaircir ?

V. 3. **Et mon cœur accablé de mille déplaisirs,**
Cherche la solitude à cacher ses soupirs.

Cela n'est pas français. On cherche la solitude pour cacher ses soupirs, et une solitude propre à les cacher. On ne dit point *une solitude*, *une chambre à pleurer, à gémir, à réfléchir,* comme on dit *une chambre à coucher, une salle à manger;* mais du temps de Corneille presque personne ne s'étudiait à parler purement.

Corneille a ici une grande attention à lier les scènes, attention inconnue avant lui. On pourrait dire seulement que Sabine n'a pas une raison assez forte pour s'en aller; que cette sortie rend son personnage plus inutile et plus froid; que c'était à Sabine, et non à une confidente, à écouter les choses importantes que Camille va annoncer; que cette idée d'entretenir Julie diminue l'intérêt; qu'un simple entretien ne doit jamais entrer dans la tragédie; que les principaux personnages ne doivent paraître que pour avoir quelque chose d'important à dire ou à entendre; qu'enfin il eût été plus théâtral et plus intéressant que Sabine eût reproché à Camille sa joie, et que Camille lui en eût appris la cause.

SCÈNE III.

V. 1. Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne !

Cette formule de conversation ne doit jamais entrer dans la tragédie, où les personnages doivent, pour ainsi dire, parler malgré eux, emportés par la passion qui les anime.

V. 7. Je verrai mon amant, mon plus unique bien.

Plus unique ne peut se dire; *unique* n'admet ni de plus ni de moins.

V. 12. On peut changer d'amant, mais non changer d'époux.

Ce vers porte entièrement le caractère de la comédie. Corneille en ayant fait plusieurs, en conserva souvent le style. Cela était permis de son temps; on ne distinguait pas assez les bornes qui séparent le familier du simple; le simple est nécessaire, le familier ne peut être souffert. Peut-être une attention trop scrupuleuse aurait éteint le feu du génie; mais après avoir écrit avec la rapidité du génie, il faut corriger avec la lenteur scrupuleuse de la critique.

V. 15. Vous serez toute nôtre....

n'est pas du style noble. Ces familiarités étaient encore d'usage.

V. 29. Si je l'entretins hier, et lui fis bon visage....

Faire bon visage est du discours le plus familier.

V. 30. N'en imaginez rien qu'à son désavantage.

Tout cela est d'un style un peu trop bourgeois, qui était admis alors. Il ne serait pas permis aujourd'hui qu'une fille dît que c'est un désavantage de ne lui pas plaire.

V. 35. **Il vous souvient qu'à peine on voyait de sa sœur**
Par un heureux hymen mon frère possesseur, etc.

Il y avait dans les premières éditions :

Quelque cinq ou six mois après que de sa sœur
L'hyménée eut rendu mon frère possesseur.

Corneille changea heureusement ces deux vers de cette façon. Il a corrigé beaucoup de ses vers au bout de vingt années dans ses pièces immortelles; et d'autres auteurs laissent subsister une foule de barbarismes dans des pièces qui ont eu quelques succès passagers.

V. 41. **Un même instant conclut notre hymen et la guerre,**
Fit naître notre espoir, et le jeta par terre.

Non-seulement *un espoir jeté par terre* est une expression vicieuse, mais la même idée est exprimée ici en quatre façons différentes; ce qui est un vice plus grand. Il faut, autant qu'on le peut, éviter ces pléonasmes; c'est une abondance stérile : je ne crois pas qu'il y en ait un seul exemple dans Racine.

N. 59. **Lui qu'Apollon jamais n'a fait parler à faux.**

Parler à faux n'est pas sans doute assez noble, ni même assez juste. Un coup porte à faux, on est accusé à faux, dans le style familier; mais on ne peut dire, *il parle à faux,* dans un discours tant soit peu relevé.

V. 61. **Albe et Rome demain prendront une autre face;**
Tes vœux sont exaucés, elles auront la paix,
Et tu seras unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais.

On pourrait souhaiter que cet oracle eût été plutôt rendu dans un temple, que par un Grec qui fait des prédictions au pied d'une montagne. Remarquons encore qu'un oracle doit produire un événement et servir au nœud de la pièce, et qu'ici il ne sert presque à rien qu'à donner un moment d'espérance.

J'oserais encore dire que ces mots à double entente, *sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais*, paraissent seulement une plaisanterie amère, une équivoque cruelle, sur la destinée malheureuse de Camille.

Le plus grand défaut de cette scène, c'est son inutilité. Cet entretien de Camille et de Julie roule sur un objet trop mince, et qui ne sert en rien, ni au nœud, ni au dénoûment. Julie veut pénétrer le secret de Camille, et savoir si elle aime un autre que Curiace : rien n'est moins tragique.

V. 71. Il me parla d'amour sans me donner d'ennui....
Je ne lui pus montrer de mépris ni de glace.

On pourrait faire ici une réflexion que je ne hasarde qu'avec la défiance convenable, c'est que Camille était plus en droit de laisser paraître son indifférence pour Valère, que de l'écouter avec complaisance; c'est qu'il était même plus naturel de lui montrer de *la glace*, quand elle se croyait sûre d'épouser son amant, que de *faire bon visage* à un homme qui lui déplaît; et enfin ce trait raffiné marque plus de subtilité que de sentiment; il n'y a rien là de tragique; mais ce vers,

Tout ce que je voyais me semblait Curiace,

est si beau qu'il semble tout excuser.

Il est vrai que ce petit incident, qui ne consiste que dans la joie que Camille a ressentie, ne produit aucun événement, et n'est pas nécessaire à la pièce; mais il produit des sentimens. Ajoutons que dans un premier acte on permet des incidens de peu d'importance, qu'on ne souffrirait pas dans le cours d'une intrigue tragique.

V. 78. J'en sus hier la nouvelle, et je n'y pris pas garde.

Elle ne prend pas garde à une bataille qui va se

donner! Le spectacle de deux armées prêtes à combattre, et le danger de son amant ne devaient-ils pas autant l'alarmer, que le discours d'un Grec au pied du mont Aventin a dû la rassurer? Le premier mouvement, dans une telle occasion, n'est-il pas de dire: *Ce Grec m'a trompée, c'est un faux prophète?* Avait-elle besoin d'un songe pour craindre ce que deux armées rangées en bataille devaient assez lui faire redouter?

V. 85. J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite....

Ce songe est beau en ce qu'il alarme un esprit rassuré par un oracle. Je remarquerai ici qu'en général un songe, ainsi qu'un oracle, doit servir au nœud de la pièce; tel est le songe admirable d'Athalie; elle voit un enfant en songe; elle trouve ce même enfant dans le temple, c'est là que l'art est poussé à sa perfection.

Un rêve qui ne sert qu'à faire craindre ce qui doit arriver, ne peut avoir que des beautés de détail, n'est qu'un ornement passager. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui un *remplissage. Mille* songes, *mille* images, *mille* amas, sont d'un style trop négligé, et ne disent rien d'assez positif.

V. 89. C'est en contraire sens qu'un songe s'interprète.

Pourquoi un songe s'interprète-t-il en sens contraire? Voyez les songes expliqués par Joseph, par Daniel; ils sont funestes par eux-mêmes et par leur explication.

V. 95. Soit que Rome y succombe, ou qu'Albe ait le dessous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux.

Avoir le dessus ou le dessous, ne se dit que dans la poésie burlesque; c'est le *di sopra* et le *di sotto* des Italiens. L'Arioste emploie cette expression lorsqu'il se permet le comique; le Tasse ne s'en sert jamais.

SCÈNE IV.

V. 1. N'en doutez point, Camille, et revoyez un homme
Qui n'est ni le vainqueur ni l'esclave de Rome.

Camille vient de dire, à la fin de la scène précédente :

Jamais ce nom (d'époux) ne sera pour un homme
Qui soit ou le vainqueur ou l'esclave de Rome.

On ne permet plus de répéter ainsi un vers.

V. 3. Cessez d'appréhender de voir rougir mes mains
Du poids honteux des fers ou du sang des Romains.

Rougir est employé ici en deux acceptions différentes. Les mains *rouges de sang;* elles sont rouges en un autre sens que quand elles sont meurtries par le poids des fers; mais cette figure ne manque pas de justesse, parce qu'en effet il y a de la rougeur dans l'un et dans l'autre cas.

V. 10. Tu fuis une bataille à tes vœux si funeste.

Il est bien étrange que Camille interrompe Curiace pour le soupçonner et le louer d'être un lâche. Ce défaut est grand, et il était aisé de l'éviter. Il était naturel que Curiace dît d'abord ce qu'il doit dire, qu'il ne commençât point par répéter les vers de Camille, par lui dire qu'*il a cru que Camille aimait Rome et la gloire*, qu'*elle mépriserait sa chaîne et hairait sa victoire;* et que, *comme il craint la victoire et la captivité.... etc.* De tels propos ne sont pas à leur place, il faut aller au fait : *Semper ad eventum festinat.*

V. 13. Qu'un autre considère ici ta renommée,
Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée, etc.

Ces vers condamnent trop l'idée de Camille, que son amant est traître à son pays. Il fallait supprimer toute cette tirade.

V. 19. **Mais as-tu vu mon père? et peut-il endurer**
Qu'ainsi dans sa maison tu t'oses retirer?

Ce mot *endurer* est du style de la comédie; on ne dit que dans le discours le plus familier, *j'endure que*, *je n'endure pas que*. Le terme *endurer* ne s'admet dans le style noble qu'avec un accusatif, *les peines que j'endure*.

V. 42. **Camille, pour le moins, croyez-en votre oracle.**

On sent ici combien Sabine ferait un meilleur effet que la confidente Julie. Ce n'est point à Julie à dire, *sachons pleinement;* c'est toujours à la personne la plus intéressée à interroger.

V. 51. **. . . . . Que fesons-nous, Romains?**
Dit-il, et quel démon nous fait venir aux mains?

J'ose dire que, dans ce discours imité de Tite-Live, l'auteur français est au-dessus du romain, plus nerveux, plus touchant; et quand on songe qu'il était gêné par la rime et par une langue embarrassée d'articles, et qui souffre peu d'inversions; qu'il a surmonté toutes ces difficultés; qu'il n'a employé le secours d'aucune épithète; que rien n'arrête l'éloquente rapidité de son discours; c'est là qu'on reconnaît le grand Corneille. Il n'y a que *tant et tant de nœuds* à reprendre.

V. 65. **Ils ont assez long-temps joui de nos divorces.**

Ce mot de *divorces*, s'il ne signifiait que des querelles, serait impropre; mais ici il dénote les querelles des deux peuples unis; et par là, il est juste, nouveau et excellent.

V. 76. **Que le parti plus faible obéisse au plus fort.**

Ce vers est ainsi dans d'autres éditions :

Que le faible parti prenne loi du plus fort.

Il est à croire qu'on reprocha à Corneille une petite faute de grammaire. On doit, dans l'exactitude scrupuleuse de la prose, dire : Que le parti *le* plus faible obéisse au plus fort; mais si ces libertés ne sont pas permises aux poètes, et surtout aux poètes de génie, il ne faut point faire de vers. *Prendre loi* ne se dit pas, ainsi la première leçon est préférable. Racine a bien dit :

Charger de mon débris les reliques plus chères,

au lieu de *reliques les plus chères*.

Encore une fois, ces licences sont heureuses quand on les emploie dans un morceau élégamment écrit ; car si elles sont précédées et suivies de mauvais vers, elles en prennent la teinture et en deviennent plus insupportables.

V. 100. Chacun va renouer avec ses vieux amis.

On doit avouer que *renouer avec ses vieux amis*, est de la prose familière qu'il faut éviter dans le style tragique, bien entendu qu'on ne sera jamais ampoulé.

V. 103. .... L'auteur de vos jours m'a promis à demain....

A demain, est trop du style de la comédie. Je fais souvent cette observation ; c'était un des vices du temps. La Sophonisbe de Mairet est tout entière dans ce style, et Corneille s'y livrait quand les grandes images ne le soutenaient pas.

V. 104. Le bonheur sans pareil de vous donner la main.

Le bonheur sans pareil n'était pas si ridicule qu'aujourd'hui. Ce fut Boileau qui proscrivit toutes ces expressions communes de *sans pareil*, *sans seconde*, *à nul autre pareil*, *à nulle autre seconde*.

V. 106. Le devoir d'une fille est dans l'obéissance. —
Venez donc recevoir ce doux commandement.

Ces deux vers sont de pure comédie; aussi les re-

trouve-t-on mot à mot dans la comédie du *Menteur*; mais l'auteur aurait dû les retrancher de la tragédie des *Horaces*.

V. 109. Je vais suivre vos pas, mais pour revoir mes frères,
Et savoir d'eux encor la fin de nos misères.

Il n'est pas inutile de dire aux étrangers que *misère* est en poésie un terme noble, qui signifie calamité et non pas indigence.

Hécube près d'Ulysse acheva sa *misère*.
Peut-être je devrais, plus humble en ma *misère*. (RACINE.)

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. Ainsi Rome n'a point séparé son estime;
Elle eût cru faire ailleurs un choix illégitime.

ILLÉGITIME pourrait ne pas être le mot propre en prose; on dirait *un mauvais choix, un choix dangereux, etc. Illégitime* non-seulement est pardonné à la rime, mais devient une expression forte, et signifie qu'il y aurait de l'injustice à ne point choisir les trois plus braves.

V. 5. Et son illustre ardeur d'oser plus que les autres
D'une seule maison brave toutes les nôtres.

Il y avait dans les premières éditions:

Et ne nous opposant d'autres bras que les vôtres.

Ni l'une ni l'autre manière n'est élégante, *et illustre ardeur d'oser*, n'est pas français. *D'une maison braver les autres*, n'est pas une expression heureuse; mais le sens est fort beau. On voit que quelquefois Corneille a mal corrigé ses vers. Je crois qu'on peut imputer cette singularité, non-seulement au peu de bons critiques que la France avait alors, au peu de connaissance de

la pureté et de l'élégance de la langue, mais au génie même de Corneille, qui ne produisait ses beautés que quand il était animé par la force de son sujet.

V. 9. **Ce choix pouvait combler trois familles de gloire,**
Consacrer hautement leurs noms à la mémoire.

Remarquez que *hautement* fait languir le vers, parce que ce mot est inutile.

V. 11. **Oui, l'honneur que reçoit la vôtre par ce choix**
En pouvait à bon titre immortaliser trois.

Cette répétition, *oui, l'honneur,* est très vicieuse. *Omne supervacuum pleno de pectore manat.* C'est ici ce qu'on appelle une battologie : il est permis de répéter dans la passion, mais non pas dans un compliment.

V. 40. **Ce noble désespoir périt malaisément.**

Un *désespoir* qui *périt malaisément* n'a pas un sens clair; de plus, Horace n'a point de désespoir. Ce vers est le seul qu'on puisse reprendre dans cette belle tirade.

V. 59. **La gloire en est pour vous, et la perte pour eux....**
On perd tout quand on perd un ami si fidèle.

Perte suivie de deux fois *perd* est une faute bien légère.

SCÈNE II.

V. 3. **Vos deux frères et vous. — Qui? — Vous et vos deux frères.**

Ce n'est pas ici une battologie; cette répétition, *vous et vos deux frères,* est sublime par la situation. Voilà la première scène au théâtre où un simple messager ait fait un effet tragique, en croyant apporter des nouvelles ordinaires. J'ose croire que c'est la perfection de l'art.

SCÈNE III.

V. 3. **Que les hommes, les dieux, les démons et le sort,
Préparent contre nous un général effort.**

Cet entassement, cette répétition, cette combinaison de *ciel*, de *dieux*, d'*enfer*, de *démons*, de *terre* et d'*hommes*, de *cruel*, d'*horrible*, d'*affreux*, est, je l'avoue, bien condamnable. Cependant le dernier vers fait presque pardonner ce défaut.

V. 11. **Il épuise sa force à former un malheur
Pour mieux se mesurer avec notre valeur.**

Le sort qui veut se mesurer avec la valeur, paraît bien recherché, bien peu naturel; mais que ce qui suit est admirable !

V. 14. **Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes,**

n'est pas une expression propre. Ce mot de *fortunes* au pluriel ne doit jamais être employé sans épithète : *bonnes et mauvaises fortunes*, *fortunes diverses*, mais jamais *des fortunes*. Cependant le sens est si beau, et la poésie a tant de priviléges, que je ne crois pas qu'on puisse condamner ce vers.

V. 18. **Mille l'ont déjà fait, mille pourraient le faire.**

Rien ne fait mieux sentir les difficultés attachées à la rime que ce vers faible, ces *mille* qui ont fait, ces *mille* qui pourraient *faire*, pour rimer à *ordinaire*. Le reste est d'une beauté achevée.

V. 43. **. . . . . Albe montre en effet
Qu'elle m'estime autant que Rome vous a fait,**

n'est pas français. On peut dire en prose, et non en vers : *J'ai dû vous estimer autant que je fais*, ou *autant que je le fais*, mais non pas *autant que je vous fais*; et le mot *faire*, qui revient immédiatement après,

est encore une faute; mais ce sont des fautes légères qui ne peuvent gâter une si belle scène.

V. 59. Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor quelque chose d'humain.

Cette tirade fit un effet surprenant sur tout le public, et les deux derniers vers sont devenus un proverbe ou plutôt une maxime admirable.

V. 80. Albe vous a nommé, je ne vous connais plus. —
Je vous connais encor....

A ces mots, *je ne vous connais plus*, — *je vous connais encore*, on se récria d'admiration; on n'avait jamais rien vu de si sublime : il n'y a pas dans Longin un seul exemple d'une pareille grandeur; ce sont ces traits qui ont mérité à Corneille le nom de *grand*, non-seulement pour le distinguer de son frère, mais du reste des hommes. Une telle scène fait pardonner mille défauts.

V. 85. Non, non, n'embrassez pas de vertu par contrainte, etc.

Un des excellens esprits de nos jours [1] trouvait dans ces vers un outrage odieux qu'Horace ne devait pas faire à son beau-frère. Je lui dis que cela préparait au meurtre de Camille, et il ne se rendit pas. Voici ce qu'il en dit dans son *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* : « Corneille apparemment veut peindre ici une valeur féroce; mais s'exprime-t-on ainsi « avec un ami et un guerrier modeste? La fierté est une « passion fort théâtrale; mais elle dégénère en vanité « et en petitesse, sitôt qu'on la montre sans qu'on la « provoque. » J'ajouterai à cette réflexion de l'homme du monde qui pensait le plus noblement, qu'outre la fierté déplacée d'Horace, il y a une ironie, une amer-

[1] Le marquis de Vauvenargues.

tume, un mépris dans sa réponse, qui sont plus déplacés encore.

V. 88. Voici venir ma sœur pour se plaindre de vous.

Voici venir ne se dit plus. Pourquoi fait-il un si bel effet en italien, *Ecco venir la barbara reina*, et qu'il en fait un si mauvais en français? n'est-ce point parce que l'italien fait toujours usage de l'infinitif? *un bel tacer;* nous ne disons pas *un beau taire*. C'est dans ces exemples que se découvre le génie des langues.

SCÈNE IV.

V. 1. Avez-vous su l'état qu'on fait de Curiace?

L'état ne se dit plus, et je voudrais qu'on le dît: notre langue n'est pas assez riche pour bannir tant de termes dont Corneille s'est servi heureusement.

SCÈNE V.

V. 1. Iras-tu, Curiace? et ce funeste honneur
Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur?

Il y avait dans les éditions anciennes:

Iras-tu, ma chère âme? et ce funeste honneur, etc.

Chère âme ne révoltait point en 1639, et ces expressions tendres rendaient encore la situation plus haute. Depuis peu même une grande actrice (mademoiselle Clairon) a rétabli cette expression, *ma chère âme*.

V. 12. . . . . Mon pouvoir t'excuse à ta patrie,

n'est pas français; il faut *envers ta patrie*, *auprès de ta patrie*.

V. 15. Autre n'a mieux que toi soutenu cette guerre,
Autre de plus de morts n'a couvert notre terre.

Ces *autres* ne seraient plus soufferts, même dans le style comique. Telle est la tyrannie de l'usage; *nul*

autre donne peut-être moins de rapidité et de force au discours.

V. 45. Que les pleurs d'une amante ont de puissans discours !

Remarquez qu'on peut dire *le langage des pleurs*, comme on dit *le langage des yeux :* pourquoi? parce que les regards et les pleurs expriment le sentiment; mais on ne peut dire *le discours des pleurs*, parce que ce mot *discours* tient au raisonnement. Les pleurs n'ont point de discours ; et de plus, *avoir des discours* est un barbarisme.

V. 46. Et qu'un bel œil est fort avec un tel secours !

Ces réflexions générales font rarement un bon effet; on sent que c'est le poète qui parle; c'est à la passion du personnage à parler. Un *bel œil* n'est ni noble ni convenable ; il n'est pas question ici de savoir si Camille a un *bel œil*, et si *un bel œil est fort ;* il s'agit de perdre une femme qu'on adore et qu'on va épouser. Retranchez ces quatre premiers vers, le discours en devient plus rapide et plus pathétique.

V. 49. N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs.

Les premières éditions portent :

N'attaquez plus ma gloire avecque vos douleurs.

Comme on s'est fait une loi de remarquer les plus petites choses dans les belles scènes, on observera que c'est avec raison que nous avons rejeté *avecque* de la langue; ce *que* était inutile et rude.

V. 59. Vengez-vous d'un ingrat, punissez un volage.

J'ose penser qu'il y a ici plus d'artifice et de subtilité que de naturel. On sent trop que Curiace ne parle pas sérieusement. Ce trait de rhéteur refroidit; mais Camille

répond avec des sentimens si vrais, qu'elle couvre tout d'un coup ce petit défaut.

V. *pénult*. . . . . **Quel malheur, si l'amour de sa femme**
Ne peut non plus sur lui que le mien sur ton âme!

n'est pas français; la grammaire demande, *ne peut pas plus sur lui*. Ces deux vers ne sont pas bien faits; il ne faut pas s'attendre à trouver dans Corneille la pureté, la correction, l'elégance du style; ce mérite ne fut connu que dans les beaux jours du siècle de Louis XIV. C'est une réflexion que les lecteurs doivent faire souvent pour justifier Corneille, et pour excuser la multitude des notes du commentateur.

SCÈNE VI.

V. 5. **Non, non, mon frère, non, je ne viens en ce lieu**
Que pour vous embrasser et pour vous dire adieu.

Ces trois *non*, et *en ce lieu*, font un mauvais effet. On sent que le *lieu* est pour la rime, et les *non* redoublés pour le vers. Ces négligences, si pardonnables dans un bel ouvrage, sont remarquées aujourd'hui. Mais ces termes, *en ce lieu*, *en ces lieux*, cessent d'être une expression oiseuse, une cheville, quand ils signifient qu'on doit être en ce lieu plutôt qu'ailleurs.

V. 7. **Votre sang est trop bon, n'en craignez rien de lâche,**
Rien dont la fermeté de ces grands cœurs se fâche.

Se fâche est trop faible, trop du style familier; mais le lecteur doit examiner quelque chose de plus important; il verra que cette scène de Sabine n'était pas nécessaire, qu'elle ne fait pas un coup de théâtre, que le discours de Sabine est trop artificieux, que sa douleur est trop étudiée, que ce n'est qu'un effort de rhétorique. Cette proposition qu'un des deux la tue, et que l'autre

la venge, n'a pas l'air sérieuse; et d'ailleurs cela n'empêchera pas que Curiace ne combatte le frère de sa maîtresse, et qu'Horace ne combatte l'époux promis à sa sœur. De plus, Camille est un personnage nécessaire, et Sabine ne l'est pas; c'est sur Camille que roule l'intrigue. Épousera-t-elle son amant? ne l'épousera-t-elle pas? Ce sont les personnages dont le sort peut changer, et dont les passions doivent être heureuses ou malheureuses, qui sont l'âme de la tragédie. Sabine n'est introduite dans la pièce que pour se plaindre.

V. 30. Vous feriez peu pour lui, si vous vous étiez moins.

Ce *peu* et ce *moins* font un mauvais effet, *et vous vous étiez moins* est prosaïque et familier.

V. 39. Quoi! me réservez-vous à voir une victoire
Où, pour haut appareil d'une pompeuse gloire, etc.

Ces vers échappent quelquefois au génie dans le feu de la composition. Ils ne disent rien; mais ils accompagnent des vers qui disent beaucoup.

V. 59. Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle est mon offense?

Il y avait auparavant :

Femme, que t'ai-je fait, et quelle est mon offense?

La naïveté qui régnait encore en ce temps-là dans les écrits permettait ce mot. La rudesse romaine y paraît même tout entière.

V. 65. Tu me viens de réduire en un étrange point.

Notre malheureuse rime arrache quelquefois de ces mauvais vers; ils passent à la faveur des bons; mais ils feraient tomber un ouvrage médiocre dans lequel ils seraient en grand nombre.

SCÈNE VII.

V. 1. Qu'est-ce ci, mes enfans; écoutez-vous vos flammes?

Qu'est-ce ci ne se dit plus aujourd'hui que dans le discours familier.

V. 2. Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?

Avec des femmes serait comique en toute autre occasion; mais je ne sais si cette expression commune ne va pas ici jusqu'à la noblesse, tant elle peint bien le vieil Horace.

SCENE VIII.

V. 10. Ne pensez qu'aux devoirs que vos pays demandent.

Des pays ne demandent point *des devoirs*. La patrie impose *des devoirs*, elle en demande l'accomplissement.

V. *dern.* Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.

J'ai cherché dans tous les anciens et dans tous les théâtres étrangers, une situation pareille, un pareil mélange de grandeur d'âme, de douleur, de bienséance, et je ne l'ai point trouvé : je remarquerai surtout que chez les Grecs il n'y a rien dans ce goût.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

(SABINE, seule.)

Ce monologue de Sabine est absolument inutile, et fait languir la pièce. Les comédiens voulaient alors des monologues. La déclamation approchait du chant, surtout celle des femmes; les auteurs avaient cette complaisance pour elles. Sabine s'adresse sa pensée, la retourne, répète ce qu'elle a dit, oppose parole à parole.

En l'une je suis femme, en l'autre je suis fille.
En l'une je suis fille, en l'autre je suis femme.
Songeons pour quelle cause, et non par quelles mains.
Je songe par quels bras, et non pour quelle cause.

Les quatre derniers vers sont plus dans la passion. (Voyez ci-après, v. 51.)

V. 20. Leur vertu les élève en cet illustre rang.

Il ne s'agit point ici de rang: l'auteur a voulu rimer à *sang*. La plus grande difficulté de la poésie française et son plus grand mérite est que la rime ne doit jamais empêcher d'employer le mot propre.

V. 33. Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Poussent un jour qui fuit et rend les nuits plus sombres.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas les comparaisons : pourquoi ? parce que la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion; les comparaisons n'appartiennent qu'à l'esprit.

V. 51. Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,
Si même vos faveurs ont tant de cruautés?
Et de quelle façon punissez-vous l'offense,
Si vous traitez ainsi les vœux de l'innocence?

Ces quatre derniers vers semblent dignes de la tragédie; mais ce monologue ne semble qu'une amplification.

SCÈNE II.

V. 1. En est-ce fait, Julie? et que m'apportez-vous?

Autant la première scène a refroidi les esprits, autant cette seconde les échauffe: pourquoi? c'est qu'on y apprend quelque chose de nouveau et d'intéressant; il n'y a point de vaine déclamation, et c'est là le grand art de la tragédie, fondé sur la connaissance du cœur humain, qui veut toujours être remué.

V. 4. **De tous les combattans a-t-il fait des hosties?**

Hostie ne se dit plus, et c'est dommage; il ne reste plus que le mot de *victime*. Plus on a de termes pour exprimer la même chose, plus la poésie est variée.

V. 13. **Et par les désespoirs d'une chaste amitié,**
Nous aurions des deux camps tiré quelque pitié.

On n'emploie plus aujourd'hui *désespoir* au pluriel; il fait pourtant un très bel effet. *Mes déplaisirs, mes craintes, mes douleurs, mes ennuis*, disent plus que *mon déplaisir, ma crainte*, etc. Pourquoi ne pourrait-on pas dire, *mes désespoirs*, comme on dit *mes espérances?* Ne peut-on pas désespérer de plusieurs choses, comme on peut en espérer plusieurs?

V. 40. **Ils combattront plutôt et l'une et l'autre armée,**
Et mourront par les mains qui leur font d'autres lois,
Que pas un d'eux renonce aux honneurs d'un tel choix.

Il y avait:

Et mourront par les mains qui les ont séparés,
Que quitter les honneurs qui leur sont déférés.

Comme il y a ici une faute évidente de langage, *mourront que quitter*, et que l'auteur avait oublié le mot *plutôt*, qu'il ne pouvait pourtant répéter parce qu'il est au vers précédent, il changea ainsi cet endroit; par malheur la même faute s'y retrouve. Tout le reste de ce couplet est très bien écrit.

V. 50. **Puisque chacun, dit-il, s'échauffe en ce discord,**
Consultons des grands dieux la majesté sacrée.

En ce discord, ne se dit plus, mais il est à regretter.

V. 62. **Comme si toutes deux le connaissaient pour roi.**

C'est une petite faute. Le sens est, *comme si toutes deux voyaient en lui leur roi. Connaître un homme pour roi*, ne signifie pas le reconnaître pour son souve-

rain. On peut connaître un homme pour roi d'un autre pays. *Connaître* ne veut pas dire *reconnaître*.

SCÈNE III.

V. 1. Ma sœur, que je vous die une bonne nouvelle.

Au lieu de *die* on a imprimé *dise* dans les éditions suivantes. *Die* n'est plus qu'une licence ; on ne l'emploie que pour la rime. *Une bonne nouvelle* est du style de la comédie ; ce n'est là qu'une très légère inattention. Il était très aisé à Corneille de mettre : *Ah! ma sœur, apprenez une heureuse nouvelle*, et d'exprimer ce petit détail autrement ; mais alors ces expressions familières étaient tolérées ; elles ne sont devenues des fautes que quand la langue s'est perfectionnée ; et c'est à Corneille même qu'elle doit en partie cette perfection. On fit bientôt une étude sérieuse d'une langue dans laquelle il avait écrit de si belles choses.

V. 13. Ils (les dieux) descendent bien moins dans de si bas étages,
Que dans l'âme des rois leurs vivantes images.

Bas étages est bien bas, et la pensée n'est que poétique. Cette contestation de Sabine et de Camille paraît froide dans un moment où l'on est si impatient de savoir ce qui se passe. Ce discours de Camille semble avoir un autre défaut : ce n'est point à une amante à dire que *les dieux inspirent toujours les rois*, qu'*ils sont des rayons de la Divinité ;* c'est là de la déclamation d'un rhéteur dans un panégyrique.

Ces contestations de Camille et de Sabine sont, à la vérité, des jeux d'esprit un peu froids ; c'est un grand malheur que le peu de matière que fournit la pièce ait obligé l'auteur à y mêler ces scènes qui, par leur inutilité, sont toujours languissantes.

V. 34. **Adieu, je vais savoir comme enfin tout se passe.**

Ce vers de comédie démontre l'inutilité de la scène. La nécessité de savoir comme tout se passe condamne tout ce froid dialogue.

V. 35. **Modérez vos frayeurs; j'espère à mon retour**
Ne vous entretenir que de propos d'amour.

Ce discours de Julie est trop d'une soubrette de comédie.

SCÈNE IV.

V. 1. **Parmi nos déplaisirs souffrez que je vous blâme.**

Cette scène est encore froide. On sent trop que Sabine et Julie ne sont là que pour amuser le peuple, en attendant qu'il arrive un événement intéressant; elles répètent ce qu'elles ont déjà dit. Corneille manque à la grande règle *semper ad eventum festinat;* mais quel homme l'a toujours observée? J'avouerai que Shakespeare est de tous les auteurs tragiques celui où l'on trouve le moins de ces scènes de pure conversation; il y a presque toujours quelque chose de nouveau dans chacune de ses scènes; c'est, à la vérité, aux dépens des règles et de la bienséance et de la vraisemblance; c'est en entassant vingt années d'événemens les uns sur les autres; c'est en mêlant le grotesque au terrible; c'est en passant d'un cabaret à un champ de bataille, et d'un cimetière à un trône; mais enfin il attache. L'art serait d'attacher et de surprendre toujours, sans aucun de ces moyens irréguliers et burlesques tant employés sur les théâtres espagnols et anglais.

V. 13. **L'hymen qui nous attache en une autre famille**
Nous détache de celle où l'on a vécu fille.

Il faut : *attache à une autre famille;* d'ailleurs ces vers sont trop familiers.

V. 26. C'est un raisonnement bien mauvais que le vôtre.

Ce mot seul de *raisonnement* est la condamnation de cette scène et de toutes celles qui lui ressemblent. Tout doit être action dans une tragédie; non que chaque scène doive être un événement, mais chaque scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue; chaque discours doit être préparation ou obstacle. C'est en vain qu'on cherche à mettre des contrastes entre les caractères dans ces scènes inutiles, si ces contrastes ne produisent rien.

V. 34. Et tous maux sont pareils alors qu'ils sont extrêmes.

Ce beau vers est d'une grande vérité. Il est triste qu'il soit perdu dans une amplification.

V. 35. . . . . L'amant qui vous charme et pour qui vous brûlez,
Ne vous est, après tout, que ce que vous voulez.
Une mauvaise humeur, un peu de jalousie,
En fait assez souvent passer la fantaisie,

sont des vers comiques qui gâteraient la plus belle tirade.

V. 48. Vous ne connaissez point ni l'amour, ni ses traits.

Ce *point* est de trop. Il faut : *Vous ne connaissez ni l'amour, ni ses traits.*

V. 53. Il entre avec douceur, mais il règne par force, etc.

Ces maximes détachées, qui sont un défaut quand la passion doit parler, avaient alors le mérite de la nouveauté. On s'écriait : *C'est connaître le cœur humain !* mais c'est le connaître bien mieux que de faire dire en sentiment ce qu'on n'exprimait guère alors qu'en sentences; défaut éblouissant que les auteurs imitaient de Sénèque.

V. 55. Vouloir ne plus aimer, c'est ce qu'elle ne peut,
Puisqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut.

Ces deux *peut*, ces syllabes dures, ces monosyllabes

veut et *peut*; et cette idée de vouloir ce que l'amour veut, comme s'il était question ici du dieu d'amour; tout cela constitue deux des plus mauvais vers qu'on pût faire, et c'était de tels vers qu'il fallait corriger.

V. *dern.* Ses chaînes sont pour nous aussi fortes que belles.

Toute cette scène est ce qu'on appelle du remplissage; défaut insupportable, mais devenu presque nécessaire dans nos tragédies qui sont toutes trop longues, à l'exception d'un très petit nombre.

SCÈNE V.

V. 1. Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles.

Comme l'arrivée du vieil Horace rend la vie au théâtre qui languissait! quel moment et quelle noble simplicité! On pourrait objecter qu'Horace ne devrait pas venir avertir des femmes que leurs époux et leurs frères sont aux mains, que c'est venir les désespérer inutilement et sans raison, qu'on les a même renfermées pour ne point entendre leurs cris, qu'il ne résulte rien de cette nouvelle; mais il en résulte du plaisir pour le spectateur qui, malgré cette critique, est très aise de voir le vieil Horace.

V. 8. Ne nous consolez point contre tant d'infortune. *

Cela n'est pas français. On console *du* malheur; on s'arme, on se soutient *contre* le malheur.

V. 12. Nous pourrions aisément faire en votre présence
De notre désespoir une fausse constance.

Faire une fausse constance de son désespoir, est

* Ne nous consolez point; contre tant d'infortune
La pitié parle en vain, la raison importune.

Ces deux vers ainsi ponctués sont très corrects, et l'observation de Voltaire devient sans objet. R.

du phébus, du galimatias. Est-il possible que le mauvais se trouve ainsi presque toujours à côté du bon!

V. 14. Mais quand on peut sans honte être sans fermeté,
L'affecter au dehors, c'est une lâcheté.

Ces sentences et ces raisonnemens sont bien mal placés dans un moment si douloureux; c'est là le poète qui parle et qui raisonne.

V. 42. Ma main bientôt sur eux m'eût vengé hautement....

Ce discours du vieil Horace est plein d'un art d'autant plus beau, qu'il ne paraît pas. On ne voit que la hauteur d'un Romain et la chaleur d'un vieillard qui préfère l'honneur à la nature. Mais cela même prépare tout ce qu'il dit dans la scène suivante; c'est là qu'est le vrai génie.

V. 59. Un si glorieux titre est un digne trésor.

Notre malheureuse rime n'amène que trop souvent de ces expressions faibles ou impropres. *Un titre qui est un digne trésor,* ne serait permis que dans le cas où il s'agirait d'opposer ce titre à la fortune; mais ici il ne forme pas de sens; et ce mot de *digne* achève de rendre ce vers intolérable. Quand les poètes se trouvent ainsi gênés par une rime, ils doivent absolument en chercher deux autres.

SCÈNE VI.

V. 1. Nous venez-vous, Julie, apprendre la victoire?

Il semble intolérable qu'une suivante ait vu le combat, et que ce père des trois champions de Rome reste inutilement avec des femmes pendant que ses enfans sont aux mains, lui qui a dit auparavant :

Qu'est-ce ci, mes enfans? écoutez-vous vos flammes,
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?

C'est une grande inconséquence; c'est démentir son caractère. Quoi! cet homme qui se sent assez de force pour tuer ses trois enfans *hautement* s'ils donnent un *mol consentement* à un nouveau choix que le peuple est en droit de faire, quitte le champ où ses trois fils combattent pour venir apprendre à des femmes une nouvelle qu'on doit leur cacher! Il ne prétexte pas même cette disparate sur l'horreur qu'il aurait de voir ses fils combattre contre son gendre! Il ne vient que comme messager, tandis que Rome entière est sur le champ de bataille; il reste les bras croisés, tandis qu'une soubrette a tout vu! Ce défaut peut-il se pardonner? On peut répondre qu'il est resté pour empêcher ces femmes d'aller séparer les combattans, comme s'il n'y avait pas tant d'autres moyens.

V. 22. Ce bonheur a suivi leur courage invaincu....

Ce mot *invaincu* n'a été employé que par Corneille, et devrait l'être, je crois, par tous nos poètes. Une expression si bien mise à sa place dans *le Cid* et dans cette admirable scène, ne doit jamais vieillir.

V. 23. Qu'ils ont vu Rome libre autant qu'ils ont vécu,
Et ne l'auront point vue obéir qu'à son prince.

Ce *point* est ici un solécisme; il faut, *et ne l'auront vue obéir qu'à*.

V. 30. Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût.

Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait du plus grand sublime; ce mot auquel il n'en est aucun de comparable dans toute l'antiquité. Tout l'auditoire fut si transporté, qu'on n'entendit jamais le vers faible qui suit; et le morceau, *n'eût-il que d'un moment retardé sa défaite*, étant plein de chaleur, augmenta encore la

force du *qu'il mourût*. Que de beautés! et d'où naissent-elles? d'une simple méprise très naturelle, sans complication d'événemens, sans aucune intrigue recherchée, sans aucun effort. Il y a d'autres beautés tragiques, mais celle-ci est au premier rang.

Il est vrai que le vieil Horace, qui était présent quand les Horaces et les Curiaces ont refusé qu'on nommât d'autres champions, a dû être présent à leur combat. Cela gâte jusqu'au *qu'il mourût*.

V. 36. Il est de tout son sang comptable à sa patrie,
Chaque goutte épargnée a sa gloire flétrie.

Chaque goutte paraît être de trop. Il ne faut pas tant retourner sa pensée.

A sa gloire flétrie; la sévérité de la grammaire ne permet point ce *flétrie*: il faut dans la rigueur, *a flétri sa gloire*: mais *a sa gloire flétrie* est plus beau, plus poétique, plus éloigné du langage ordinaire, sans causer d'obscurité.

V. 38. Chaque instant de sa vie après ce lâche tour....

Après ce lâche tour, est une expression trop triviale.

V. 39. Met d'autant plus ma honte avec la sienne au jour.
J'en romprai bien le cours, etc.

Ces derniers mots se rapportent naturellement à la honte; mais on ne rompt point le cours d'une honte. Il faut donc qu'ils tombent sur *chaque instant de sa vie*, qui est plus haut; mais *je romprai bien le cours de chaque instant de sa vie*, ne peut se dire. *Bien* signifie dans ces occasions *fortement* ou *aisément*: je le punirai *bien*, je l'empêcherai *bien*.

V. 61. Dieux! verrons-nous toujours des malheurs de la sorte?

Ce *de la sorte* est une expression du peuple, qui n'est

pas convenable; elle n'est pas même française. Il faudrait *de cette sorte*, ou *d'une telle sorte*.

V. 62. Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,
Et toujours redouter la main de nos parens?

Ce dernier vers est de la plus grande beauté : non-seulement il dit ce dont il s'agit, mais il prépare ce qui doit suivre.

ACTE IV.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. Ne me parlez jamais en faveur d'un infâme.

Nous avons vu qu'il est très extraordinaire que le père n'ait pas été détrompé entre le troisième et le quatrième acte; qu'un vieillard de son caractère, qui a assez de force pour tuer son fils de ses propres mains, à ce qu'il dit, n'en ait pas assez pour être allé sur le champ de bataille; qu'il reste dans sa maison tandis que Rome entière est spectatrice du combat; comment souffrir qu'une suivante soit allée voir ce fameux duel, et que le vieil Horace soit demeuré chez lui. Comment ne s'est-il pas mieux informé pendant l'entr'acte? pourquoi le père des Horaces ignore-t-il seul ce que tout Rome sait? Je ne sais de réponse à cette critique, sinon que ce défaut est presque excusable, puisqu'il amène de grandes beautés.

V. 5. Sabine y peut mettre ordre, ou derechef j'atteste
Le souverain pouvoir de la troupe céleste....

Derechef et *la troupe céleste*, sont hors d'usage. *La troupe céleste* est bannie du style noble, surtout depuis que Scarron l'a employée dans le style burlesque.

V. 11. Le jugement de Rome est peu pour mon regard.

Pour mon regard, est suranné et hors d'usage; c'est pourtant une expression nécessaire.

SCÈNE II.

V. 11. C'est à moi seul aussi de punir son forfait.

Si son fils est coupable d'un *forfait* envers Rome, pourquoi serait-ce au père seul à le punir?

V. 15. Vous redoublez ma honte et ma confusion.

Je ne sais s'il n'y a pas dans cette scène un artifice trop visible, une méprise trop long-temps soutenue. Il semble que l'auteur ait eu plus d'égards au jeu de théâtre qu'à la vraisemblance. C'est le même défaut que dans la scène de Chimène avec don Sanche dans *le Cid*. Ce petit et faible artifice, dont Corneille se sert trop souvent, n'est pas la véritable tragédie.

V. 22. Quels honneurs, quel triomphe, et quel empire enfin,
Lorsque Albe sous ses lois range notre destin?

On ne range point ainsi un destin.

V. 30. Quoi! Rome enfin triomphe!

Que ce mot est pathétique! comme il sort des entrailles d'un vieux Romain!

V. 56. L'air résonne des cris qu'au ciel chacun envoie;
Albe en jette d'angoisse et les Romains de joie.

On ne dit plus guère *angoisse*: et pourquoi? quel mot lui a-t-on substitué? *Douleur*, *horreur*, *peine*, *affliction*, ne sont pas des équivalens : *angoisse* exprime la douleur pressante et la crainte à la fois.

V. 59. C'est peu pour lui de vaincre, il veut encor braver.

Braver est un verbe actif qui demande toujours un régime: de plus, ce n'est pas ici une bravade; c'est un sentiment généreux d'un citoyen qui venge ses frères et sa patrie.

V. 84. C'est où le roi le mène....

Mener à des chants et à des vœux, n'est ni noble ni

juste ; mais le récit de Valère a été si beau, qu'on pardonne aisément ces petites fautes.

V. 84. . . . . Et tandis il m'envoie
Faire office envers vous de douleur et de joie.

Tandis, sans un *que*, est absolument proscrit, et n'est plus permis que dans une espèce de style burlesque et naïf, qu'on nomme *marotique* : *Tandis la perdrix vire.*

Faire office de douleur, n'est plus français, et je ne sais s'il l'a jamais été : on dit familièrement, *faire office d'ami, office de serviteur, office d'homme intéressé; mais non office de douleur et de joie.*

V. 94. Le roi ne sait que c'est d'honorer à demi. *

Cette phrase est italienne; nous disons aujourd'hui, *ne sait ce que c'est.* Mais la dignité du tragique rejette ces expressions de comédie.

V. *dern.* Je vous devrai beaucoup pour un si bon office.

Ici la pièce est finie, l'action est complétement terminée. Il s'agissait de la victoire, et elle est remportée; du destin de Rome, et il est décidé.

SCÈNE III.

V. 1. Ma fille, il n'est plus temps de répandre des pleurs.

Voici donc une autre pièce qui commence; le sujet en est bien moins grand, moins intéressant, moins théâtral que celui de la première. Ces deux actions différentes ont nui au succès complet des *Horaces*. Il est vrai qu'en Espagne, en Angleterre, on joint quelquefois plusieurs actions sur le théâtre : on représente dans

* Corneille a ainsi changé ce vers :

Il ne sait ce que c'est d'honorer à demi. R.

la même pièce *la Mort de César* et *la Bataille de Philippes. Nos musas colimus severiores.*

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Remarquez que Camille a été si inutile sur la fin de la première pièce des *Horaces*, qu'elle n'a proféré qu'un *hélas* pendant le récit de la mort de Curiace.

Remarquez encore que le vieil Horace n'a plus rien à dire, et qu'il perd le temps à répéter à Camille qu'il va consoler Sabine.

V. 3. On pleure injustement des pertes domestiques,
Quand on en voit sortir des victoires publiques.

Des victoires qui sortent, font une image peu convenable. On ne voit point sortir des victoires, comme on voit sortir des troupes d'une ville.

V. 7. En la mort d'un amant vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome.

L'auteur répète trop souvent cette idée, et ce n'est pas là le temps de parler de mariage à Camille.

V. 13. Et ses trois frères morts par la main d'un époux
Lui donneront des pleurs bien plus justes qu'à vous.

Lui donneront des pleurs justes, n'est pas français. C'est Sabine qui donnera des pleurs; ce ne sont pas ses frères morts qui lui en donneront. Un accident fait couler des pleurs, et ne les donne pas.

V. 21. Faites-vous voir sa sœur, et qu'en un même flanc
Le ciel vous a tous deux formés d'un même sang.

Faites-vous voir... et qu'en... est un solécisme; parce que *faites-vous voir* signifie *montrez-vous, soyez sa sœur;* et *montrez-vous, soyez, paraissez,* ne peut régir un *que.*

Ajoutez qu'après lui avoir dit, *faites-vous voir sa*

sœur, il est très superflu de dire qu'elle est sortie du même flanc.

SCÈNE IV.

V. 1. Oui, je lui ferai voir par d'infaillibles marques
Qu'un véritable amour brave la main des Parques.

Voici Camille qui, après un long silence dont on ne s'est pas seulement aperçu, parce que l'âme était toute remplie du destin des Horaces et des Curiaces, et de celui de Rome; voici Camille, dis-je, qui s'échauffe tout d'un coup, et comme de propos delibéré; elle débute par une sentence poétique : *Qu'un véritable amour brave la main des Parques. Infaillibles marques* n'est là que pour la rime; grand défaut de notre poésie.

Ce monologue même n'est qu'une vaine déclamation. La vraie douleur ne raisonne point tant, ne récapitule point; elle ne dit point qu'on bâtit *en l'air sur le malheur d'autrui*, et que son père *triomphe* comme son frère de ce malheur. Elle ne s'excite point à *braver la colère*, à essayer de déplaire. Tous ces vains efforts sont froids, et pourquoi? c'est qu'au fond le sujet manque à l'auteur. Dès qu'il n'y a plus de combats dans le cœur, il n'y a plus rien à dire.

V. 7. . . . . Et par un juste effort
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon sort.

Elle dit ici qu'elle veut rendre sa douleur *égale, par un juste effort, aux rigueurs de son sort*. Quand on fait ainsi des efforts pour proportionner sa douleur à son état, on n'est pas même poétiquement affligé.

V. 17. Un oracle m'assure, un songe me travaille.

M'assure ne signifie pas *me rassure;* et c'est *me rassure* que l'auteur entend. Je suis effrayé, on me rassure. Je doute d'une chose, on m'assure qu'elle est ainsi....

Assurer avec l'accusatif ne s'emploie que pour *certifier*. *J'assure ce fait*; et en termes d'art il signifie *affermir*: Assurez cette solive, ce chevron.

V. 20. **Pour combattre mon frère on choisit mon amant.**

Cette récapitulation de la pièce précédente n'est-elle point encore l'opposé d'une affliction véritable? *Curæ leves loquuntur.*

V. 45. **Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père, etc.**

Ce *dégénérons, mon cœur*, cette résolution de se mettre en colère, ce long discours, cette nouvelle sentence mal exprimée, que *c'est gloire de passer pour un cœur abattu*, enfin tout refroidit, tout glace le lecteur, qui ne souhaite plus rien. C'est, encore une fois, la faute du sujet. L'aventure des Horaces, des Curiaces et de Camille, est plus propre en effet pour l'histoire que pour le théâtre.

On ne peut trop honorer Corneille qui a senti ce défaut, et qui en parle dans son examen avec la candeur d'un grand homme.

V. 55. **Il vient, préparons-nous à montrer constamment**
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Préparons-nous, augmente encore le défaut. On voit une femme qui s'étudie à montrer son affliction, qui répète, pour ainsi dire, sa leçon de douleur.

SCÈNE V.

V. 1. **Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères, etc.**

Ce n'est plus là l'Horace du second acte. Ce *bras* trois fois répété, et cet ordre de rendre ce *qu'on doit à l'heur de sa victoire*, témoignent, ce semble, plus de vanité que de grandeur : il ne devrait parler à sa sœur que pour la consoler, ou plutôt il n'a rien du tout

à dire. Qui l'amène auprès d'elle? est-ce à elle qu'il doit présenter les armes de ses beaux-frères? C'est au roi, c'est au sénat assemblé qu'il devait montrer ces trophées. Les femmes ne se mêlaient de rien chez les premiers Romains. Ni la bienséance, ni l'humanité, ni son devoir, ne lui permettaient de venir faire à sa sœur une telle insulte. Il paraît qu'Horace pouvait déposer au moins ces dépouilles dans la maison paternelle, en attendant que le roi vînt; que sa sœur, à cet aspect, pouvait s'abandonner à sa douleur, sans qu'Horace lui dît, *voici ce bras*, et sans qu'il lui ordonnât de ne s'entretenir jamais que de sa victoire; il semble qu'alors Camille aurait paru un peu plus coupable, et que l'emportement d'Horace aurait eu quelque excuse.

V. 18. O d'une indigne sœur insupportable audace!

Observez que la colère du vieil Horace contre son fils était très intéressante, et que celle de son fils contre sa sœur est révoltante et sans aucun intérêt. C'est que la colère du vieil Horace supposait le malheur de Rome; au lieu que le jeune Horace ne se met en colère que contre une femme qui pleure et qui crie, et qu'il faut laisser crier et pleurer. Cela est historique, oui; mais cela n'est nullement tragique, nullement théâtral.

V. 19. D'un ennemi public dont je reviens vainqueur,
Le nom est dans ta bouche et l'amour dans ton cœur.

Le reproche est évidemment injuste. Horace luimême devait plaindre Curiace, c'est son beau-frère, il n'y a plus d'ennemis, les deux peuples n'en font plus qu'un. Il a dit lui-même au second acte, qu'*il aurait voulu racheter de sa vie le sang de Curiace*.

V. 28. Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien!

Ces plaintes seraient plus touchantes si l'amour de

Camille avait été le sujet de la pièce ; mais il n'en a été que l'épisode : on y a songé à peine ; on n'a été occupé que de Rome. Un petit intérêt d'amour interrompu ne peut plus reprendre une vraie force. Le cœur doit saigner par degrés dans la tragédie, et toujours des mêmes coups redoublés, et surtout variés.

V. 51. Rome, l'unique objet de mon ressentiment ! etc.

Ces imprécations de Camille ont toujours été un beau morceau de déclamation, et ont fait valoir toutes les actrices qui ont joué ce rôle. Plusieurs juges sévères n'ont pas aimé le *mourir de plaisir ;* ils ont dit que l'hyperbole est si forte, qu'elle va jusqu'à la plaisanterie.

Il y a une observation à faire ; c'est que jamais les douleurs de Camille ni sa mort n'ont fait répandre une larme.

Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez.

Mais Camille n'est que furieuse ; elle ne doit pas être en colère contre Rome ; elle doit s'être attendue que Rome ou Albe triompherait. Elle n'a raison d'être en colère que contre Horace qui, au lieu d'être auprès du roi après sa victoire, vient se vanter assez mal à propos à sa sœur d'avoir tué son amant. Encore une fois, ce ne peut être un sujet de tragédie.

V. 70. Va dedans les enfers plaindre ton Curiace.

On ne se sert plus du mot de *dedans*, et il fut toujours un solécisme quand on lui donne un régime ; on ne peut l'employer que dans un sens absolu : *Êtes-vous hors du cabinet ? non, je suis dedans.* Mais il est toujours mal de dire, *dedans ma chambre, dehors de ma chambre.* Corneille au cinquième acte dit :

Dans les murs, hors des murs, tout parle de sa gloire.

Il n'aurait pas parlé français s'il eût dit, *dedans les murs, dehors des murs.*

SCÈNE VI.

PROCULE.

V. 1. Que venez-vous de faire?

D'où vient ce Procule? à quoi sert ce Procule, ce personnage subalterne qui n'a pas dit un mot jusqu'ici? C'est encore un très grand défaut; non pas de ces defauts de convenances, de ces fautes qui amènent des beautés, mais de celles qui amènent de nouveaux défauts.

Cette scène a toujours paru dure et révoltante. Aristote remarque que la plus froide des catastrophes est celle dans laquelle on commet de sang-froid une action atroce qu'on a voulu commettre. Addison dans son *Spectateur*, dit que ce meurtre de Camille est d'autant plus révoltant, qu'il semble commis de sang-froid, et qu'Horace traversant tout le théâtre pour aller poignarder sa sœur, avait tout le temps de la réflexion. Le public éclairé ne peut jamais souffrir un meurtre sur le théâtre, à moins qu'il ne soit absolument nécessaire, ou que le meurtrier n'ait les plus violens remords.

SCÈNE VII.

V. 1. A quoi s'arrête ici ton illustre colère?

Sabine arrivant après le meurtre de Camille, seulement pour reprocher cette mort à son mari, achève de jeter de la froideur sur un événement qui, autrement préparé, devait être terrible.

L'illustre colère et *les généreux coups*, sont une dé-

clamation ironique. Racine a pourtant imité ce vers dans *Andromaque :*

Que peut-on refuser à ces généreux coups?

Cette conversation de Sabine et d'Horace, après le meurtre de Camille, est aussi inutile que la scène de Proculus ; elle ne produit aucun changement.

V. 22. Embrasse ma vertu pour vaincre ta faiblesse.

Est-ce là le langage qu'il doit tenir à sa femme, quand il vient d'assassiner sa sœur dans un moment de colère?

V. 23. Participe à ma gloire au lieu de la souiller,
Tâche à t'en revêtir, non à m'en dépouiller, etc.

Sans parler des fautes de langage, tous ces conseils ne peuvent faire aucun bon effet, parce que la douleur de Sabine n'en peut faire aucun.

V. 33. Mais enfin je renonce à la vertu romaine.

C'est une répétition un peu froide des vers de Curiace :

Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain.

V. 41. Pourquoi veux-tu, cruel, agir d'une autre sorte?
Laisse en entrant ici tes lauriers à la porte.

On sent assez qu'*agir d'une autre sorte*, et *laisser en entrant les lauriers à la porte*, ne sont des expressions ni nobles ni tragiques, et que toute cette tirade est une déclamation oiseuse d'une femme inutile.

V. 57. Quelle injustice aux dieux d'abandonner aux femmes
Un empire si grand sur les plus belles âmes! etc.

Cette tendresse est-elle convenable à l'assassin de sa sœur, qui n'a aucun remords de cette indigne action, et qui parle encore de sa vertu? Voyez comme ces sentences et ces discours vagues sur le pouvoir des femmes

conviennent peu devant le corps sanglant de Camille qu'Horace vient d'assassiner.

V. 61. **A quel point ma vertu devient-elle réduite!**

Devient réduite, n'est pas français. Ce mot *devenir* ne convient jamais qu'aux affections de l'âme: on devient faible, malheureux, hardi, timide, etc.; mais on ne devient pas *forcé à*, *réduit à*.

V. *dern.* **Et n'employons après que nous à notre mort.**

Sabine parle toujours de mourir: il n'en faut pas tant parler quand on ne meurt point.

ACTE V.

Corneille, dans son Jugement sur *Horace*, s'exprime ainsi: *Tout ce cinquième acte est encore une des causes du peu de satisfaction que laisse cette tragédie; il est tout en plaidoyers, etc.* Après un si noble aveu, il ne faut parler de la pièce que pour rendre hommage au génie d'un homme assez grand pour se condamner lui-même. Si j'ose ajouter quelque chose, c'est qu'on trouvera de beaux détails dans ces plaidoyers.

Il est vrai que cette pièce n'est pas régulière, qu'il y a en effet trois tragédies absolument distinctes, la Victoire d'Horace, la Mort de Camille, et le Procès d'Horace. C'est imiter en quelque façon le défaut qu'on reproche à la scène anglaise et à l'espagnole; mais les scènes d'Horace, de Curiace et du vieil Horace sont d'une si grande beauté, qu'on reverra toujours ce poëme avec plaisir, quand il se trouvera des acteurs qui auront assez de talent pour faire sentir ce qu'il y a d'excellent, et faire pardonner ce qu'il y a de défectueux.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 5. Nos plaisirs les plus doux ne vont point sans tristesse;

expression familière dont il ne faut jamais se servir dans le style noble. En effet, des plaisirs ne *vont* point.

V. 21. Si ma main en devient honteuse et profanée,
Vous pouvez d'un seul mot trancher ma destinée.

Une action est honteuse, mais la main ne l'est pas; elle est souillée, coupable, etc.

V. 23. Reprenez tout ce sang de qui ma lâcheté
A si brutalement souillé la pureté.

Lâcheté.... brutalement. S'il a été lâche et brutal, pourquoi parlait-il à sa femme de *la vertu* avec laquelle il avait tué sa sœur?

V. 29. Son amour doit se taire où toute excuse est nulle.

Est nulle; expression qui doit être bannie des vers.

SCÈNE II.

V. 5. Un si rare service et si fort important, etc.

Fort est de trop.

V. 9. J'ai su par son rapport, et je n'en doutais pas,
Comme de vos deux fils vous portez le trépas.

Il faut *comment;* et *portez* n'est plus d'usage.

V. 18. Et je doute comment vous portez cette mort.

Répétition vicieuse.

V. 29. Sire, puisque le ciel entre les mains des rois
Dépose sa justice et la force des lois, etc.

Il faut avouer que ce Valère fait là un fort mauvais personnage : il n'a encore paru dans la pièce que pour faire un compliment; on n'en a parlé que comme d'un homme sans conséquence. C'est un défaut capital que Corneille tâche en vain de pallier dans son examen.

V. 36. **Permettez qu'il achève; et je ferai justice.**

C'est là loi de l'unité de lieu qui force ici l'auteur à faire le procès d'Horace dans sa propre maison; ce qui n'est ni convenable, ni vraisemblable. J'ajouterai ici une remarque purement historique; c'est que les chefs de Rome, appelés *rois*, ne rendaient point justice seuls; il fallait le concours du sénat entier, ou des délégués.

V. 41. **Souffrez donc, ô grand roi! le plus juste des rois,**
Que tous les gens de bien vous parlent par ma voix, etc.

Ce plaidoyer ressemble à celui d'un avocat qui s'est préparé : il n'est ni dans le génie de ces temps-là, ni dans le caractère d'un amant qui parle contre l'assassin de sa maîtresse.

V. 79. **Mais je hais ces moyens qui sentent l'artifice.**

Ce trait est de l'art oratoire, et non de l'art tragique; mais quelque chose que pût dire Valère, il ne pouvait toucher.

V. 115. **Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière**
A montrer d'un grand cœur la vertu tout entière, etc.

Ces vers sont beaux, parce qu'ils sont vrais et bien écrits.

V. 151. **Que votre majesté désormais m'en dispense.**

On ne connaissait point alors le titre de *majesté*.

SCÈNE III.

V. 16. **Il mourra plus en moi qu'il ne mourrait en lui.**

Ces subtilités de Sabine jettent beaucoup de froid sur cette scène. On est las de voir une femme qui a toujours eu une douleur étudiée, qui a proposé à Horace de la tuer afin que Curiace la vengeât, et qui mainte-

nant veut qu'on la fasse mourir pour Horace, parce que Horace *vit en elle*.

V. 49. Tous trois désavoûront la douleur qui te touche....
L'horreur que tu fais voir d'un mari vertueux.

Cela n'est pas vrai. Sabine qui veut mourir pour Horace, n'a point montré d'horreur pour lui.

V. 114. Il m'en reste encore un, conservez-le pour elle, etc.

Quoiqu'en effet tout ce cinquième acte ne soit qu'un plaidoyer hors d'œuvre, et dans lequel personne ne craint pour l'accusé, cependant il y a de temps en temps des maximes profondes, nobles, justes, qu'on écoutait autrefois avec grand plaisir. Pascal même, qui fesait un recueil de toutes les pensées qui pouvaient servir à établir un ouvrage qu'il n'a jamais pu faire, n'a pas manqué de mettre dans son agenda cette pensée de Corneille : *Il faut plaire aux esprits bien faits.*

V. 137. J'en garde en mon esprit les forces plus pressantes.

Force s'emploie au pluriel pour les forces du corps, pour celles d'un état, mais non pour un discours. *Plus* est une faute.

SCÈNE DERNIÈRE.

JULIE, seule.

Camille, ainsi le ciel t'avait bien avertie
Des tragiques succès qu'il t'avait préparés;
Mais toujours du secret il cache une partie
Aux esprits les plus nets et les mieux éclairés.
Il semblait nous parler de ton proche hyménée,
Il semblait tout promettre à tes vœux innocens;
Et nous cachant ainsi ta mort inopinée,
Sa voix n'est que trop vraie en trompant notre sens.

Albe et Rome aujourd'hui prennent une autre face.
Tes vœux sont exaucés ; elles goûtent la paix ;
Et tu vas être unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais.

Ce commentaire de Julie sur le sens de l'oracle a été retranché dans les éditions suivantes. Il est visiblement imité de la fin du *Pastor fido;* mais dans l'italien cette explication fait le dénoûment; elle est dans la bouche de deux pères infortunés; elle sauve la vie au heros de la pièce. Ici c'est une confidente inutile qui dit une chose inutile. Ces vers furent récités dans les premières représentations.

Les lecteurs raisonnables trouveront bon, sans doute, qu'on ait ainsi remarqué avec une équité impartiale les grandes beautés et les défauts de Corneille, et qu'on poursuive dans cet esprit. Un commentateur n'est pas un avocat qui cherche seulement à faire valoir en tout la cause de sa partie; et ce serait trahir la memoire de Corneille que de ne pas imiter la candeur avec laquelle il se juge lui-même. On doit la vérité au public.

REMARQUES SUR CINNA,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1639.

AVERTISSEMENT DU COMMENTATEUR.

(Page 261 de l'édition in-8. de 1817, tome III.)

Ce n'est pas ici une pièce telle que *les Horaces* : on voit bien le même pinceau, mais l'ordonnance du tableau est très supérieure. Il n'y a point de double action : ce ne sont point des intérêts indépendans les uns des autres, des actes ajoutés à des actes; c'est toujours la même intrigue. Les trois unités sont aussi parfaitement observées qu'elles puissent l'être, sans que l'action soit gênée, sans que l'auteur paraisse faire le moindre effort. Il y a toujours de l'art, et l'art s'y montre rarement à découvert.

On donne ici (dans l'édition publiée par M. de Voltaire) ce chef-d'œuvre du grand Corneille tel qu'il le fit imprimer, avec le chapitre de Sénèque le philosophe dont il tira son sujet (ainsi qu'il avait publié *le Cid* avec les vers espagnols qu'il traduisit). On y ajoute son Épître dédicatoire à Montauron, trésorier de l'épargne, et la lettre du célèbre Balzac.

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE

A M. DE MONTAURON.

(Page 263.)

Monsieur,

Je vous présente un tableau d'une des plus belles actions d'Auguste. Ce monarque était tout généreux, et sa générosité n'a jamais paru avec tant d'éclat que dans les effets de sa clémence et de sa *libéralité*. Ces deux rares vertus lui étaient si naturelles, et si inséparables en lui, qu'il semble qu'en cette histoire, que j'ai mise sur notre théâtre, elles se soient tour à tour entre-produites dans son âme. Il avait été si *libéral* envers Cinna, que sa conjuration ayant fait voir une ingratitude extraordinaire, il eut besoin d'un extraordinaire effort de clémence pour lui pardonner; et le pardon qu'il lui donna fut la source des nouveaux bienfaits dont il lui fut prodigue, pour vaincre tout-à-fait cet esprit qui n'avait pu être gagné par les premiers; de sorte qu'il est vrai de dire qu'il eût été moins clément envers lui, s'il eût été moins *libéral*, et qu'il eût été moins *libéral*, s'il eût été moins clément. Cela étant, à qui pourrais-je plus justement donner le portrait de l'une de ces héroïques vertus qu'à celui qui possède l'autre en un si haut degré; puisque, dans cette action, ce grand prince les a si bien attachées, et comme unies l'une à l'autre, qu'elles

ont été tout ensemble et la cause et l'effet l'une de l'autre ?..... *Votre* générosité, à l'exemple de ce grand empereur [1], prend plaisir à s'étendre sur les gens de lettres, en un temps où beaucoup pensent avoir trop récompensé leurs travaux, quand ils les ont honorés d'une louange stérile. Et certes vous avez traité quelques-unes de nos muses avec tant de magnanimité, qu'en elles vous avez obligé toutes les autres, et qu'il n'en est point qui ne vous en doive un remercîment. Trouvez donc bon, Monsieur, que je m'acquitte de celui que je reconnais vous en devoir, par le présent que je vous fais de ce poëme, que j'ai choisi comme le plus durable des miens, pour apprendre plus long-temps à ceux qui le liront, que le *généreux* M. de Montauron, par une *libéralité* inouïe en ce siècle, s'est rendu toutes les muses redevables; et que je prends tant de part aux bienfaits dont vous avez surpris quelques-unes d'elles, que je m'en dirai toute ma vie,

MONSIEUR,

Votre très humble et très
obligé serviteur,
CORNEILLE.

[1] Voilà une étrange lettre, et pour le style, et pour les sentimens. On n'y reconnaît point *la main qui crayonna l'âme du grand Pompée, et l'esprit de Cinna*. Celui qui fesait des vers si sublimes n'est plus le même en prose. On ne peut s'empêcher de plaindre Corneille, et son siècle, et les beaux-arts, quand on voit ce grand homme, négligé à la cour, comparer le sieur de Montauron à l'empereur Auguste. Si pourtant la reconnaissance arracha ce singulier hommage, il faut encore plus en louer Corneille que l'en blâmer; mais on peut toujours l'en plaindre.

EXTRAIT DU LIVRE

DE SÉNÈQUE LE PHILOSOPHE, DONT LE SUJET DE CINNA EST TIRÉ.

(Page 268, édition in-8. de 1817, tome III.)

SENECA, *Lib. I, de Clementiâ, cap. 9.*[1]

Divus Augustus mitis fuit princeps, si quis illum à principatu suo æstimare incipiat : in communi quidem republicâ duodevicesimum egressus annum, jam pugiones in sinum amicorum absconderat, jam insidiis M. Antonii consulis latus petierat, jam fuerat collega proscriptionis : sed cùm annum quadragesimum transisset, et in Galliâ moraretur, delatum est ad eum indicium L. Cinnam, stolidi ingenii virum, insidias ei struere. Dictum est et ubi, et quandò, et quemadmodùm aggredi vellet. Unus ex consciis defere-

[1] L'aventure de Cinna laisse quelque doute. Il se peut que ce soit une fiction de Sénèque, ou du moins qu'il ait ajouté beaucoup à l'histoire pour mieux faire valoir son chapitre *de la Clémence*. C'est une chose bien étonnante, que Suétone, qui entre dans tous les détails de la vie d'Auguste, passe sous silence un acte de clémence qui ferait tant d'honneur à cet empereur, et qui serait la plus mémorable de ses actions. Sénèque suppose la scène en Gaule. Dion Cassius, qui rapporte cette anecdote long-temps après Sénèque, au milieu du troisième siècle de notre ère vulgaire, dit que la chose arriva dans Rome. J'avoue que je croirai difficilement qu'Auguste ait nommé sur-le-champ premier consul un homme convaincu d'avoir voulu l'assassiner.

Mais, vraie ou fausse, cette clémence d'Auguste est un des plus nobles sujets de tragédie, une des plus belles instructions pour les princes. C'est une grande leçon de mœurs ; c'est, à mon avis, le chef-d'œuvre de Corneille, malgré quelques défauts.

bat; constituit se ab eo vindicare. Consilium amicorum advocari jussit.

Nox illi inquieta erat, cùm cogitaret adolescentem nobilem, hoc detracto integrum, Cn. Pompeii nepotem damnandum. Jam unum hominem occidere non poterat, cùm M. Antonio proscriptionis edictum inter cœnam dictaret. Gemens subindè voces emittebat varias et inter se contrarias. « Quid ergo? Ego percussorem « meum securum ambulare patiar, me sollicito? Ergo « non dabit pœnas, qui tot civilibus bellis frustrà petitum caput, tot navalibus, tot pedestribus prœliis in« colume, postquam terrâ marique pax parta est, non « occidere constituit, sed immolare? » (Nam sacrificantem placuerat adoriri.) Rursùs silentio interposito majore multò voce sibi quàm Cinnæ irascebatur. « Quid « vivis, si perire te tam multorum interest? Quis finis « erit suppliciorum? quis sanguinis? Ego sum nobilibus « adolescentulis expositum caput, in quod mucrones « acuant. Non est tanti vita, si, ut ego non peream, « tam multa perdenda sunt. » Interpellavit tandem illum Livia uxor; et, « Admittis, inquit, muliebre consilium? « Fac quod medici solent, ubi usitata remedia non « procedunt, tentant contraria. Severitate nihil adhuc « profecisti: Salvidienum Lepidus secutus est, Lepi« dum Murœna, Murœnam Cœpio, Cœpionem Egna« tius, ut alios taceam quos tantùm ausos pudet: nunc « tenta quomodò tibi cedat clementia. Ignosce L. Cin« næ; deprehensus est, jam nocere tibi non potest; « prodesse famæ tuæ potest. »

Gavisus sibi quòd advocatum invenerat, uxori quidem gratias egit: renuntiari autem extemplò amicis quos in consilium rogaverat imperavit, et Cinnam

unum ad se accersit, dimissisque omnibus è cubiculo, cum alteram poni Cinnæ cathedram jussisset, « Hoc, « inquit, primum à te peto ne me loquentem interpelles, « ne medio sermone meo proclames, dabitur tibi lo- « quendi liberum tempus. Ego te, Cinna, cùm in hos- « tium castris invenissem, non factum tantùm mihi « inimicum, sed natum, servavi; patrimonium tibi « omne concessi; hodiè tam felix es et tam dives, « ut victo victores invideant: sacerdotium tibi petenti, « præteritis compluribus quorum parentes mecum mi- « litaverant, dedi. Cùm sic de te meruerim, occidere « me constituisti. »

Cùm ad hanc vocem exclamasset Cinna, procul hanc ab se abesse dementiam: « Non præstas, inquit, « fidem, Cinna; convenerat ne interloquereris. Occi- « dere, inquam, me paras. » Adjecit locum, socios, diem, ordinem insidiarum, cui commissum esset fer- rum. Et cùm defixum videret, nec ex conventione jam, sed ex conscientiâ tacentem: « Quo, inquit, hoc animo « facis? ut ipse sis princeps? Malè me herculè cùm po- « pulo romano agitur, si tibi ad imperandum nihil præ- « ter me obstat. Domum tuam tueri non potes, nuper « libertini hominis gratiâ in privato judicio superatus « es. Adeò nihil facilius potes quàm contra Cæsarem « advocare? Cedo, si spes tuas solus impedio. Pau- « lusne te et Fabius Maximus et Cossi et Servilii ferent, « tantumque agmen nobilium, non inania nomina « præferentium, sed eorum qui imaginibus suis de- « cori sunt? » Ne totam ejus orationem repetendo magnam partem voluminis occupem, diutiùs enim quàm duabus horis locutum esse constat, cùm hanc pœnam, quâ solâ erat contentus futurus, extende-

ret. « Vitam tibi, inquit, Cinna, iterùm do, priùs « hosti, nunc insidiatori ac parricidæ. Ex hodierno « die inter nos amicitia incipiat. Contendamus utrùm « ego meliore fide vitam tibi dederim, an tu debeas. » Post hæc detulit ultrò consulatum, questus, quod non auderet petere, amicissimum fidelissimumque habuit, hæres solus fuit illi, nullis ampliùs insidiis ab ullo petitus est.

LETTRE DE M. DE BALZAC

A M. CORNEILLE.

(Page 271.)

Monsieur,

[1] J'ai senti un notable soulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie miracle dès le commencement de ma lettre. Votre *Cinna* guérit les malades : il fait que les paralytiques battent des mains : il rend la parole à un muet, ce serait trop peu de dire à un enrhumé. En effet, j'avais perdu la parole avec la voix; et puisque je les recouvre l'une et l'autre par votre moyen, il est bien juste que je les emploie toutes deux à votre gloire, et à dire sans cesse, *la belle chose!* Vous avez peur néanmoins d'être de ceux qui sont accablés par la majesté des sujets qu'ils traitent, et ne pensez pas avoir apporté assez de force pour soutenir la grandeur romaine. Quoique cette modestie me plaise, elle ne me persuade pas, et je m'y oppose pour l'intérêt de la vérité. Vous êtes trop subtil examinateur d'une composition universellement approuvée : et s'il était vrai qu'en quelqu'une de ses parties vous eussiez senti quel-

[1] Les étrangers verront dans cette lettre quelle était l'éloquence de ce temps-là. Il n'est guère convenable peut-être que l'éloquence soit le partage d'une lettre familière; et, comme dit M. l'abbé d'Olivet, Balzac écrivait une lettre comme Lingendes fesait un sermon ou un panégyrique; il s'étudiait à prodiguer les figures.

que faiblesse, ce serait un secret entre vos muses et vous, car je vous assure que personne ne l'a reconnue. La faiblesse serait de notre expression, et non pas de votre pensée ; elle viendrait du défaut des instrumens, et non pas de la faute de l'ouvrier : il faudrait en accuser l'incapacité de notre langue.

Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris, et ne l'avez point brisée en la remuant. Ce n'est point une Rome de Cassiodore [1], et aussi déchirée qu'elle était au siècle des Théodorics; c'est une Rome de Tite-Live, et aussi pompeuse qu'elle était au temps des premiers Césars. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la république, cette noble et magnanime fierté; et il se voit bien quelques passables traducteurs de ses paroles et de ses locutions, mais vous êtes le vrai et le fidèle interprète de son esprit et de son courage. Je dis plus, monsieur, vous êtes souvent son pédagogue, et l'avertissez de la bienséance, quand elle ne s'en souvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement ou d'appui. Aux endroits où Rome est de brique, vous la rebâtissez de marbre : quand vous trouvez du vide, vous le remplissez d'un chef-d'œuvre, et je prends garde que ce que vous prêtez à l'histoire est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle.

La femme d'Horace et la maîtresse de Cinna, qui sont vos deux véritables enfantemens, et les deux pures créatures de votre esprit, ne sont-elles pas aussi les principaux ornemens de vos deux poëmes? Et qu'est-ce que la sainte antiquité a produit de vigoureux et de

[1] Pourquoi parler de Théodoric et de Cassiodore, quand il s'agit d'Auguste?

ferme dans le sexe faible, qui soit comparable à ces nouvelles héroïnes que vous avez mises au monde, à ces Romaines de votre façon? Je ne m'ennuie point depuis quinze jours de considérer celle que j'ai reçue la dernière.

Je l'ai fait admirer à tous les habiles de notre province : nos orateurs et nos poètes en disent merveilles; mais un docteur de mes voisins, qui se met d'ordinaire sur le haut style, en parle certes d'une étrange sorte; et il n'y a point de mal que vous sachiez jusqu'où vous avez porté son esprit. Il se contentait le premier jour de dire que votre Émilie était la rivale de Caton et de Brutus dans la passion de la liberté. A cette heure il va bien plus loin : tantôt il la nomme la possédée du démon de la république, et quelquefois la belle, la raisonnable, la sainte [1] et l'adorable furie. Voilà d'étranges paroles sur le sujet de votre Romaine, mais elles ne sont pas sans fondement. Elle inspire en effet toute la conjuration, et donne chaleur au parti par le feu qu'elle jette dans l'âme du chef. Elle entreprend, en se vengeant [2], de venger toute la terre : elle veut sacrifier à son père une victime qui serait trop grande pour Jupiter même. C'est à mon gré une personne si excellente, que je pense dire peu à son avantage, de dire que vous êtes beaucoup plus heureux en votre race, que Pompée n'a été en la sienne, et que votre fille Émilie vaut, sans comparaison, davantage que

[1] Voilà une plaisante épithète que celle de *sainte*, donnée par ce docteur à Émilie.

[2] Il paraît qu'en effet Émilie était regardée comme le premier personnage de la pièce, et que dans les commencemens on n'imaginait pas que l'intérêt pût tomber sur Auguste.

Cinna son petit-fils. Si celui-ci même a plus de vertu que n'a cru Sénèque, c'est pour être tombé entre vos mains et à cause que vous avez pris soin de lui. Il vous est obligé de son mérite, comme à Auguste de sa dignité. L'empereur le fit consul, et vous l'avez fait *honnête homme* [1]; mais vous l'avez pu faire par les lois d'un art qui polit et orne la vérité, qui permet de favoriser en imitant, qui quelquefois se propose le semblable, et quelquefois le meilleur. J'en dirais trop si j'en disais davantage. Je ne veux pas commencer une dissertation, je veux finir une lettre, et conclure par les protestations ordinaires, mais très sincères et très véritables, que je suis,

MONSIEUR,

Votre très humble serviteur,

BALZAC.

[1] C'est donc Cinna qu'on regardait comme l'honnête homme de la pièce, parce qu'il avait voulu venger la liberté publique. En ce cas, il fallait qu'on ne regardât la clémence d'Auguste que comme un trait de politique conseillé par Livie.

Dans les premiers mouvemens des esprits émus par un poëme tel que *Cinna*, on est frappé et ébloui de la beauté des détails; on est long-temps sans former un jugement précis sur le fond de l'ouvrage.

CINNA,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

(ÉMILIE.)

Plusieurs actrices ont supprimé ce monologue dans les représentations. Le public même paraissait souhaiter ce retranchement. On y trouvait de l'amplification. Ceux qui fréquentent les spectacles disaient qu'Émilie ne devait pas ainsi se parler à elle-même, se faire des objections et y répondre; que c'était une déclamation de rhétorique; que les mêmes choses qui seraient très convenables quand on parle à sa confidente, sont très déplacées quand on s'entretient toute seule avec soi-même; qu'enfin la longueur de ce monologue y jetait de la froideur; et qu'on doit toujours supprimer ce qui n'est pas nécessaire.

Cependant j'étais si touché des beautés répandues dans cette première scène, que j'engageai l'actrice qui jouait Émilie à la remettre au théâtre; et elle fut très bien reçue.

V. 1. Impatiens désirs d'une illustre vengeance, etc.

Quand il se trouve des acteurs capables de jouer *Cinna,* on retranche assez communément ce monologue. Le public a perdu le goût de ces déclamations; celle-ci n'est pas nécessaire à la pièce. Mais n'a-t-elle pas de grandes beautés? n'est-elle pas majestueuse et même assez passionnée? Boileau trouvait dans ces *im-*

patiens désirs, enfans du ressentiment, embrassé par la douleur, une espèce de famille; il prétendait que les grands intérêts et les grandes passions s'expriment plus naturellement; il trouvait que le poète paraît trop ici, et le personnage trop peu.

V. 5. **Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire.**

Il y avait dans les premières éditions, *vous régnez sur mon âme avecque trop d'empire : avecque* fesait un son dur et traînant comme on l'a déjà remarqué. On ne peut corriger mieux.

V. 9. **Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire.**

Il y avait dans les premières éditions, *au trône de sa gloire.*

V. 10. **Et que vous reprochez à ma triste mémoire**
Que, par sa propre main, mon père massacré
Du trône où je le vois fait le premier degré.

Ces désirs rappellent à Émilie le meurtre de son père, et ne le lui reprochent pas. Il fallait dire : *Vous me reprochez de ne l'avoir pas encore vengé,* et non pas, *vous me reprochez sa proscription;* car elle n'est certainement pas cause de cette mort.

V. 13. **Quand vous me présentez cette sanglante image,**
La cause de ma haine et l'effet de sa rage.

Émilie a déjà dit quelle est la cause de sa haine; la cause et l'effet paraissent trop recherchés.

V. 16. **Je crois pour une mort lui devoir mille morts....**
Sans attirer sur moi mille et mille tempêtes.

Mille morts, mille et mille tempêtes, ne sont que de légères négligences auxquelles il ne faut pas prendre garde dans les ouvrages de génie, et surtout dans ceux du siècle de Corneille, mais qu'il faut éviter soigneusement aujourd'hui.

V. 18. J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguste.

De bons critiques qui connaissent l'art et le cœur humain, n'aiment pas qu'on annonce ainsi de sang-froid les sentimens de son cœur. Ils veulent que les sentimens échappent à la passion. Ils trouvent mauvais qu'on dise : *J'aime plus celui-ci que je ne hais celui-là, je sens refroidir mon mouvement bouillant, je m'irrite contre moi-même, j'ai de la fureur.* Ils veulent que cette fureur, cet amour, cette haine, ces bouillans mouvemens éclatent sans que le personnage vous en avertisse. C'est le grand art de Racine. Ni Phèdre, ni Iphigénie, ni Agrippine, ni Roxane, ni Monime, ne débutent par venir étaler leurs sentimens secrets dans un monologue, et par raisonner sur les intérêts de leurs passions; mais il faut toujours se souvenir que c'est Corneille qui a débrouillé l'art, et que si ces amplifications de rhétorique sont un défaut aux yeux des connaisseurs, ce défaut est réparé par de très grandes beautés.

V. 48. Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus.

Il semble que le monologue devrait finir là. Les quatre derniers vers ne sont-ils pas surabondans? les pensées n'en sont-elles pas recherchées et hors de la nature? Qu'importe de la gloire et de la honte de l'amour? Qu'est-ce que ce devoir qui ne triomphera que pour couronner l'amour? D'ailleurs, dans le dernier de ces vers, au lieu de

Et ne triomphera que pour te couronner,

il faudrait, *il ne triomphera;* mais les vers précédens paraissent dignes de Corneille, et j'ose croire qu'au théâtre il faudrait réciter ce monologue en retranchant seulement ces quatre derniers vers qui ne sont pas dignes du reste.

SCÈNE II.

V. 2. Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
S'il me veut posséder, Auguste doit périr.

Des critiques trouvent ce premier vers languissant, par le soin même que prend l'auteur de lui donner de la force; ils disent qu'*adore* n'est que la répétition de *j'aime*.

V. 7. Par un si grand dessein vous vous faites juger....

Vous vous faites juger, est plus languissant : d'ailleurs c'est un grand secret. On ne peut encore le juger.

V. 8. Digne sang de celui que vous voulez venger.

Toranius était un plébéien inconnu qui n'avait joué aucun rôle, et qu'Octave sacrifia dans les proscriptions, parce qu'il était riche.

V. 29. Je recevais de lui la place de Livie
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie.

Ce sentiment furieux est, à mon gré, une raison pour ne pas supprimer le monologue qui prépare cette férocité.

V. 37. Tant de braves Romains, tant d'illustres victimes
Qu'à son ambition ont immolés ses crimes, etc.

Ambition ont, est bien dur à l'oreille.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

V. 51. Et tu verrais mes pleurs couler pour son trépas,
Qui le fesant périr ne me vengerait pas, etc.

Ce sentiment atroce et ces beaux vers ont été imités par Racine dans *Andromaque*.

. . . . Ma vengeance est perdue,
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

V. 73. Tout beau, ma passion, deviens un peu moins forte.

Tout beau revient au *pian piano* des Italiens. Ce

mot familier est banni du discours sérieux, à plus forte raison de la poésie, et l'apostrophe à sa passion sort du ton du dialogue et de la vérité; c'est un tour de rhéteur qu'on se permettait encore.

V. 81. Quoi qu'il en soit, qu'Auguste ou que Cinna périsse,
Aux mânes paternels je dois ce sacrifice.

Il semble, par ces expressions, qu'elle doive le sacrifice de Cinna.

V. 88. Et c'est à faire enfin à mourir après lui.

Et c'est à faire, est encore une expression bourgeoise hors d'usage, même aujourd'hui chez le peuple. Remarquez que dans cette scène il n'y a presque que ces deux mots à reprendre, et que la pièce est faite depuis six-vingts ans. Ce n'est qu'une scène avec une confidente, et elle est sublime.

SCÈNE III.

V. 17. Plût aux dieux que vous-même eussiez vu de quel zèle
Cette troupe entreprend une action si belle! etc.

Ce discours de Cinna est un des plus beaux morceaux d'éloquence que nous ayons dans notre langue.

V. 28. Amis, leur ai-je dit, voici le jour heureux
Qui doit conclure enfin nos desseins généreux.

Le mot *dessein* ne convient pas à *conclure*. Il me semble qu'on conclut une affaire, un traité, un marché; que l'on consomme un dessein, qu'on l'exécute, qu'on l'effectue. Peut-être que le verbe *remplir* eût été plus juste et plus poétique que *conclure*.

V. 33. Là, par un long récit de toutes les misères
Que, durant notre enfance, ont enduré nos pères...

Durant et *enduré*, dans le même vers ne sont qu'une inadvertance; il était aisé de mettre *pendant notre en-*

fance; mais *ont enduré* paraît une faute aux grammairiens; ils voudraient *les misères qu'ont endurées nos pères*. Je ne suis point du tout de leur avis. Il serait ridicule de dire, *les misères qu'ont souffertes nos pères*, quoiqu'il faille dire, *les misères que nos pères ont souffertes*. S'il n'est pas permis à un poète de se servir en ce cas du participe absolu, il faut renoncer à faire des vers.

V. 41. **Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves**
Mettaient toute leur gloire à devenir esclaves;
Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers.

Les premières éditions portent :

Où le but des soldats et des chefs les plus braves
Était d'être vainqueurs pour devenir esclaves;
Où chacun trahissait aux yeux de l'univers
Soi-même et son pays pour se donner des fers.

Ce mot *but*, dans cette place, ne paraissait ni assez noble ni assez juste. *Aux yeux de l'univers*, était un faible hémistiche, un de ces vers oiseux qui servaient uniquement à la rime. Corneille corrigea ces deux petites fautes, et mit à la place ces vers dignes du reste de cet admirable récit.

V. 65. **Vous dirai-je les noms de ces grands personnages**
Dont j'ai dépeint les morts pour aigrir les courages?

Dans le temps de Corneille, on disait *les courages* pour *les esprits*. On peut même se servir encore du mot *courage* en ce sens; mais *aigrir* n'est pas assez fort. Cinna a peint les proscriptions pour faire horreur, pour enflammer les esprits, pour les irriter, pour les envenimer, pour les saisir d'indignation, pour les remplir des fureurs de la vengeance.

V. 81. **Mais nous pouvons changer un destin si funeste.**

Il y avait auparavant :

Rendons toutefois grâce à la bonté céleste.

V. 85. **Lui mort, nous n'avons point de vengeur ni de maître.**

Il veut dire, *mort il est sans vengeur, et nous sommes sans maître* : en effet, c'est Rome qui a des vengeurs dans les assassins du tyran. Corneille entend donc qu'Auguste restera sans vengeance.

V. 86. **Avec la liberté Rome s'en va renaître.**

S'en va renaître. Cette expression n'est point fautive en poésie, au contraire : voyez dans l'Iphigénie de Racine :

Et ce triomphe heureux qui s'en va devenir
L'éternel entretien des siècles à venir.

Cet exemple est un de ceux qui peuvent servir à distinguer le langage de la poésie de celui de la prose.

V. 110. **Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,**
Le nom de parricide ou de libérateur,
César celui de prince, ou d'un usurpateur.

Il faut d'*usurpateur* dans la règle ; *il aura le nom de prince légitime ou d'usurpateur.* Mais gênons la poésie le moins que nous pourrons.

V. 115. **Et le peuple inégal à l'endroit des tyrans,**
S'il les déteste morts, les adore vivans.

Ce terme *à l'endroit* n'est plus d'usage dans le style noble.

V. 127. **Sont-ils morts tout entiers avec leurs grands desseins ?**

Il y avait :

Et sont-ils morts entiers avecque leurs desseins ?

D'abord l'auteur substitua, *et sont-ils morts entiers avec leurs grands desseins ?* ensuite il mit : *sont-ils morts tout entiers ?* Cette expression sublime, *mourir*

tout entier, est prise du latin d'Horace, *non omnis moriar;* et *tout entier* est plus énergique. Racine l'a imitée dans sa belle pièce d'*Iphigénie* :

Ne laisser aucun nom et mourir tout entier.

V. 133. Va marcher sur leurs pas....

Il faudrait *va, marche;* on ne dit pas plus *allons marcher* qu'*allons aller.*

Ibid. Où l'honneur te convie.

Convie est une très belle expression; elle était très usitée dans le grand siècle de Louis XIV. Il est à souhaiter que ce mot continue d'être en usage.

V. 135. Souviens-toi du beau feu dont nous sommes épris....
Que tu me dois ton cœur, que mes faveurs t'attendent.

Ailleurs ce mot de *faveurs* exciterait le ris et le murmure; mais ce mot est ici confondu dans la foule des beautés de cette scène, si vive, si éloquente et si romaine.

SCÈNE IV.

V. 1. Seigneur, César vous mande, et Maxime avec vous.

L'intrigue est nouée dès le premier acte; le plus grand intérêt et le plus grand péril s'y manifestent. C'est un coup de théâtre.

Remarquez que l'on s'intéresse d'abord beaucoup au succès de la conspiration de Cinna et d'Émilie; 1°. parce que c'est une conspiration; 2°. parce que l'amant et la maîtresse sont en danger; 3°. parce que Cinna a peint Auguste avec toutes les couleurs que les proscriptions méritent, et que dans son récit il a rendu Auguste exécrable; 4°. parce qu'il n'y a point de spectateur qui ne prenne dans son cœur le parti de la liberté. Il est important de faire voir que, dans ce premier acte,

Cinna et Émilie s'emparent de tout l'intérêt. On tremble qu'ils ne soient découverts. Vous verrez qu'ensuite cet intérêt change, et vous jugerez si c'est un défaut ou non.

V. 23. **Je verse assez de pleurs pour la mort de mon père.**

Peut-être ces pleurs, disent les critiques sévères, sont un peu trop de commande, peut-être n'est-il pas bien naturel qu'on pleure son père au bout de vingt ans; et il est certain que les spectateurs ne pleurent point ce Toranius, père d'Émilie. Mais si Corneille s'élève ici au-dessus de la nature, il ne choque point la nature. C'est une beauté plutôt qu'un défaut.

V. 41. **Je mourrai tout ensemble heureux et malheureux. Heureux, etc.**

Boileau reprenait cet *heureux et malheureux;* il y trouvait trop de recherche, et je ne sais quoi d'alambiqué. On peut dire, *heureux dans mon malheur,* l'exact et l'élégant Racine l'a dit; mais être à la fois heureux et malheureux, expliquer et retourner cette antithèse, cette énigme, cela n'est pas de la véritable éloquence.

V. 72. **Je fais de ton destin des règles à mon sort,**

n'est pas, à la vérité, une expression heureuse; mais y a-t-il des fautes au milieu de tant de beaux vers, avec tant d'intérêt, de grandeur et d'éloquence?

V. 73. **Et j'obtiendrai ta vie, ou je suivrai ta mort.**

Je suivrai ta mort n'exprime pas ce que l'auteur veut dire, *je mourrai après toi.*

V. *dern.* **Va-t'en, et souviens-toi seulement que je t'aime.**

Seulement fait là un mauvais effet; car Cinna doit se souvenir de son entreprise et de ses amis.

On ne remarque ces légères inadvertances qu'en faveur des étrangers et des commençans.

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

Corneille, dans son examen de *Cinna*, semble se condamner d'avoir manqué à l'unité de lieu. *Le premier acte,* dit-il, *se passe dans l'appartement d'Émilie, le second dans celui d'Auguste :* mais il fait aussi réflexion que l'unité s'étend à tout le palais ; il est impossible que cette unité soit plus rigoureusement observée. Si on avait eu des théâtres véritables, une scène semblable à celle de Vicence, qui représentât plusieurs appartemens, les yeux des spectateurs auraient vu ce que leur esprit doit suppléer. C'est la faute des constructeurs, quand un théâtre ne représente pas les différens endroits où se passe l'action, dans une même enceinte, une place, un temple, un palais, un vestibule, un cabinet, etc. Il s'en fallait beaucoup que le théâtre fût digne des pièces de Corneille. C'est une chose admirable sans doute d'avoir supposé cette délibération d'Auguste avec ceux mêmes qui viennent de faire serment de l'assassiner. Sans cela, cette scène serait plutôt un beau morceau de déclamation qu'une belle scène de tragédie.

V. 3. Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde ;
Cette grandeur sans borne et cet illustre rang
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang, etc.

Cet empire absolu, ce pouvoir souverain, la terre et l'onde, tout le monde, et cet illustre rang, sont une rédondance, un pléonasme, une petite faute.

Fénélon, dans sa Lettre à l'Académie sur l'éloquence, dit : « Il me semble qu'on a donné souvent « aux Romains un discours trop fastueux ; je ne trouve « point de proportion entre l'emphase avec laquelle « Auguste parle dans la tragédie de *Cinna*, et la mo- « deste simplicité avec laquelle Suétone le dépeint. » Il est vrai : mais ne faut-il pas quelque chose de plus relevé sur le théâtre que dans Suétone? Il y a un milieu à garder entre l'enflure et la simplicité. Il faut avouer que Corneille a quelquefois passé les bornes.

L'archevêque de Cambrai avait d'autant plus raison de reprendre cette enflure vicieuse, que, de son temps, les comédiens chargeaient encore ce défaut par la plus ridicule affectation dans l'habillement, dans la déclamation et dans les gestes. On voyait Auguste arriver avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une perruque carrée qui descendait par-devant jusqu'à la ceinture ; cette perruque était farcie de feuilles de laurier, et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges. Auguste, ainsi défiguré par des bateleurs gaulois sur un théâtre de marionnettes, était quelque chose de bien étrange. Il se plaçait sur un énorme fauteuil à deux gradins, et Maxime et Cinna étaient sur deux petits tabourets. La déclamation ampoulée répondait parfaitement à cet étalage, et surtout Auguste ne manquait pas de regarder Cinna et Maxime du haut en bas avec un noble dédain, en prononçant ces vers :

Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtisan flatteur la présence importune.

Il fesait bien sentir que c'était eux qu'il regardait comme des courtisans flatteurs. En effet, il n'y a rien

dans le commencement de cette scène qui empêche que ces vers ne puissent être joués ainsi. Auguste n'a point encore parlé avec bonté, avec amitié, à Cinna et à Maxime; il ne leur a encore parlé que de son pouvoir absolu sur la terre et sur l'onde. On est même un peu surpris qu'il leur propose tout d'un coup son abdication de l'empire, et qu'il les ait mandés avec tant d'empressement pour écouter une résolution si soudaine, sans aucune préparation, sans aucun sujet, sans aucune raison prise de l'état présent des choses.

Lorsque Auguste examinait avec Agrippa et avec Mécène s'il devait conserver ou abdiquer sa puissance, c'était dans des occasions critiques qui amenaient naturellement cette délibération; c'était dans l'intimité de la conversation, c'était dans des effusions de cœur. Peut-être cette scène eût-elle été plus vraisemblable, plus théâtrale, plus intéressante, si Auguste avait commencé par traiter Cinna et Maxime avec amitié, s'il leur avait parlé de son abdication comme d'une idée qui leur était déjà connue; alors la scène ne paraîtrait plus amenée comme par force, uniquement pour faire un contraste avec la conspiration. Mais, malgré toutes ces observations, ce morceau sera toujours un chef-d'œuvre par la beauté des vers, par les détails, par la force du raisonnement, et par l'intérêt même qui doit en résulter; car est-il rien de plus intéressant que de voir Auguste rendre ses propres assassins arbitres de sa destinée? Il serait mieux, j'en conviens, que cette scène eût pu être préparée; mais le fond est toujours le même, et les beautés de détail, qui seules peuvent faire les succès des poètes, sont d'un genre sublime.

V. 11. **L'ambition déplaît quand elle est assouvie, etc.**

Ces maximes générales sont rarement convenables au théâtre (comme nous le remarquons plusieurs fois), surtout quand leur longueur dégénère en dissertation; mais ici elles sont à leur place. La passion et le danger n'admettent point les maximes. Auguste n'a point de passion, et n'éprouve point ici de dangers; c'est un homme qui réfléchit, et ces réflexions même servent encore à justifier le projet de renoncer à l'empire. Ce qui ne serait pas permis dans une scène vive et passionnée est ici admirable.

V. 16. **Et monté sur le faîte il aspire à descendre.**

Racine admirait surtout ce vers, et le fesait admirer à ses enfans. En effet ce mot *aspire*, qui d'ordinaire s'emploie avec *s'élever*, devient une beauté frappante quand on le joint à *descendre*. C'est cet heureux emploi des mots qui fait la belle poésie, et qui fait passer un ouvrage à la postérité.

V. 21. **Mille ennemis secrets, la mort à tous propos....**

La mort à tous propos, est trop familier. Si ces légers défauts se trouvaient dans une tirade faible, ils l'affaibliraient encore; mais ces négligences ne choquent personne dans un morceau si supérieurement écrit : ce sont de petites pierres entourées de diamans; elles en reçoivent de l'éclat et n'en ôtent point.

V. 22. **Point de plaisir sans trouble et jamais de repos,**

est trop faible, trop inutile après *la mort à tous propos*.

V. 35. **Et l'ordre du destin qui gêne nos pensées**
N'est pas toujours écrit dans les choses passées,

ne fait pas un sens clair; il veut dire, *le destin que nous cherchons à connaître n'est pas toujours écrit*

dans les événemens passés qui pourraient nous instruire. La grande difficulté des vers est d'exprimer ce qu'on pense.

V. 40. **Vous qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène....**

Auguste eut en effet, à ce qu'on dit, cette conversation avec Agrippa et Mécénas. Dion Cassius les fait parler tous deux; mais qu'il est faible et stérile en comparaison de Corneille!

Dion Cassius fait ainsi parler Mécénas : *Consultez plutôt les besoins de la patrie que la voix du peuple qui, semblable aux enfans, ignore ce qui lui est profitable ou nuisible. La république est comme un vaisseau battu de la tempête, etc.* Comparez ces discours à ceux de Corneille, dans lesquels il avait la difficulté de la rime à surmonter.

Cette scène est un traité du droit des gens. La différence que Corneille établit entre l'usurpation et la tyrannie, était une chose toute nouvelle; et jamais écrivain n'avait étalé des idées politiques en prose aussi fortement que Corneille les approfondit en vers.

V. 51. **Malgré notre surprise, etc.**

Ce mot est la critique du peu de préparation donnée à cette scène. En effet, est-il naturel qu'Auguste veuille ainsi abdiquer tout d'un coup sans aucun sujet, sans aucune raison nouvelle?

V. 67. **Rome est dessous vos lois par le droit de la guerre.**

Comme il faut des remarques grammaticales, surtout pour les étrangers, on est obligé d'avertir que *dessous* est adverbe, et n'est point préposition : *Est-il dessus? est-il dessous? il est sous vous; il est sous lui.*

V. 73. C'est ce que fit César; il vous faut aujourd'hui
Condamner sa mémoire ou faire comme lui.

Le mot de *faire* est prosaïque et vague : *régner comme lui*, eût mieux valu.

V. 77. Et vous devez aux dieux compte de tout le sang
Dont vous l'avez vengé pour monter à son rang.

Cela n'est pas français; il a vengé César *par le sang*, et non *du sang*. Il fallait :

Et vous devez aux dieux compte de tout le sang
Que vous avez versé pour monter à son rang.

V. 79. N'en craignez point, seigneur, les tristes destinées;
Un plus puissant démon veille sur vos années.

Il y avait d'abord :

Mais sa mort vous fait peur, seigneur; les destinées
D'un soin bien plus exact veillent sur vos années.

Corneille a changé heureusement ces deux vers. Quelques personnes reprennent *les destinées;* elles prétendent que la mort de César est le destin de César, sa destinée; et que ce mot au pluriel ne peut signifier un seul événement. Je crois cette critique aussi injuste que fine, car s'il n'est pas permis à la poésie de dire *destinées* comme *destins*, *grâces*, *faveurs*, *dons*, *inimitiés*, *haines*, *etc.*, au plurier, c'est vouloir qu'on ne fasse pas des vers.

V. 81. On a dix fois sur vous attenté sans effet;
Et qui l'a voulu perdre au même instant l'a fait.

On ne sait point à quoi se rapporte *le perdre;* on pourrait entendre par ces vers, *ceux qui ont attenté sur vous se sont perdus*. Il faut éviter ce mot *faire*, surtout à la fin d'un vers : petite remarque, mais utile; ce mot *faire* est trop vague; il ne présente ni idée déterminée, ni image; il est lâche, il est prosaïque.

V. 107. Votre Rome autrefois vous donna la naissance.

La tyrannie du vers amène très mal à propos ce mot oiseux *autrefois*.

V. 109. Et Cinna vous impute à crime capital
La libéralité vers le pays natal.

Le pays natal, n'est pas du style noble. *La libéralité*, n'est pas le mot propre; car rendre *la liberté à sa patrie* est bien plus que *liberalitas Augusti*.

V. 113. Et ce n'est qu'un objet digne de nos mépris,
Si de ses pleins effets l'infamie est le prix.

Cette phrase n'a pas la clarté, l'élégance, la justesse, nécessaires. La vertu est donc un objet digne de nos mépris, si l'infamie est le prix de ses pleins effets. Remarquez de plus qu'*infamie* n'est pas le mot propre. Il n'y a point d'infamie à renoncer à l'empire.

V. 117. Mais commet-on un crime indigne de pardon,
Quand la reconnaissance est au-dessus du don?

La rime a encore produit cet hémistiche, *indigne de pardon*; ce n'est assurément pas un crime impardonnable de donner plus qu'on n'a reçu. Les vers, pour être bons, doivent avoir l'exactitude de la prose en s'élevant au-dessus d'elle.

V. 125. Et peu de généreux vont jusqu'à dédaigner
Après un sceptre acquis la douceur de régner.

Après un sceptre acquis, cet hémistiche n'est pas heureux, et ces deux vers sont de trop après celui-ci:

Mais pour y renoncer il faut la vertu même.

C'est toujours gâter une belle pensée que de vouloir y ajouter: c'est une abondance vicieuse.

V. 131. Il passe pour tyran quiconque s'y fait maître....

Cet *il*, qui était autrefois un tour très heureux, la tyrannie de l'usage l'a aboli. *Il est un tyran celui qui asservit son pays; il est un perfide celui qui manque à sa parole*: on a encore conservé ce tour: *ils sont dangereux ces ennemis du théâtre, ces rigoristes outrés.*

V. 132. **Qui le sert pour esclave, et qui l'aime pour traître.**

Voilà encore de cette abondance superflue et stérile. Pourquoi celui qui aime un usurpateur est-il traître? Il n'est certainement pas traître parce qu'il l'aime. Quand on a dit qu'il est esclave, on a tout dit; le reste est inutile.

V. 133. **Qui le souffre a le cœur lâche, mol, abattu.**

On ne se sert plus du terme *mol.* De plus, ces trois épithètes forment un vers trop négligé; la précision y perd, et le sens n'y gagne rien.

V. 164. **Dans le champ du public largement ils moissonnent.**

Il y avait auparavant : *Dedans le champ d'autrui.*

V. 167. **Le pire des états, c'est l'état populaire.**

Quelle prodigieuse supériorité de la belle poésie sur la prose! Tous les écrivains politiques ont délayé ces pensées; aucun a-t-il approché de la force, de la profondeur, de la netteté, de la précision de ces discours de Cinna et de Maxime? Tous les corps de l'état auraient dû assister à cette pièce, pour apprendre à penser et à parler. Ils ne fesaient que des harangues ridicules, qui sont la honte de la nation. Corneille était un maître dont ils avaient besoin. Mais un préjugé, plus barbare encore que ne l'était l'éloquence du barreau et de la chaire, a souvent empêché plusieurs magistrats très éclairés d'imiter Cicéron et Hortensius, qui allaient entendre des tragédies fort inférieures à celles de Corneille. Ainsi les hommes pour qui ces pièces étaient faites ne les voyaient pas. Le parterre n'était pas digne de ces tableaux de la grandeur romaine. Les femmes ne voulaient que de l'amour; bientôt on ne traita plus que l'amour, et par là on fournit à ceux que leurs petits

talens rendent jaloux de la gloire des spectacles, un malheureux prétexte de s'élever contre le premier des beaux-arts. Nous avons eu un chancelier qui a écrit sur l'art dramatique, et on a observé que de sa vie il n'alla au spectacle; mais Scipion, Caton, Cicéron, César, y allaient.

V. 203. Les changemens d'état que fait l'ordre céleste
Ne coûtent point de sang, n'ont rien qui soit funeste.

J'ai peur que ces raisonnemens ne soient pas de la force des autres, ce que dit Maxime est faux; la plupart des révolutions ont coûté du sang, et d'ailleurs tout se fait par l'ordre céleste. La réponse, que c'est un ordre immuable du ciel de vendre cher ses bienfaits, semble dégénérer en dispute de sophiste, en question d'école, et trop s'écarter de cette grande et noble politique dont il est ici question.

V. 209. Donc votre aïeul Pompée au ciel a résisté
Quand il a combattu pour notre liberté?

L'objection de *votre aïeul* Pompée est pressante; mais Cinna n'y répond que par un trait d'esprit. Voilà un singulier honneur fait aux mânes de Pompée, d'asservir Rome pour laquelle il combattait. Pourquoi le ciel devait-il cet honneur à Pompée? au contraire, s'il lui devait quelque chose, c'était de soutenir son parti qui était le plus juste. Dans une telle délibération, devant un homme tel qu'Auguste, on ne doit donner que des raisons solides; ces subtilités ne paraissent pas convenir à la dignité de la tragédie. Cinna s'éloigne ici de ce vrai si nécessaire et si beau. Voulez-vous savoir si une pensée est naturelle et juste, examinez la proposition contraire; si ce contraire est vrai, la pensée que vous examinez est fausse.

On peut répondre à ces objections que Cinna parle

ici contre sa pensée. Mais pourquoi parlerait-il contre sa pensée? y est-il forcé? Junie, dans *Britannicus*, parle contre son propre sentiment, parce que Néron l'écoute; mais ici Cinna est en toute liberté; s'il veut persuader à Auguste de ne point abdiquer, il doit dire à Maxime : Laissons là ces vaines disputes : il ne s'agit pas de savoir si Pompée a résisté au ciel, et si le ciel lui devait l'honneur de rendre Rome esclave; il s'agit que Rome a besoin d'un maître; il s'agit de prévenir des guerres civiles, etc. Je crois enfin que cette subtilité, dans cette belle scène, est un défaut; mais c'est un défaut dont il n'y a qu'un grand homme qui soit capable.

V. 239. Sylla quittant la place enfin bien usurpée,
N'a fait qu'ouvrir le champ à César et Pompée....

Cet *enfin* gâte la phrase.

V. 241. Que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir
S'il eût dans sa famille assuré son pouvoir.

Il semble que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir César et Pompée. La phrase est louche et obscure.

Il veut dire : *Le malheur des temps ne nous eût pas fait voir le champ ouvert à César et à Pompée.*

V. 252. Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche.

Ici Cinna embrasse les genoux d'Auguste, et semble déshonorer les belles choses qu'il a dites par une perfidie bien lâche qui l'avilit. Cette basse perfidie même semble contraire aux remords qu'il aura. On pourrait croire que c'est à Maxime, représenté comme un vil scélérat, à faire le personnage de Cinna, et que Cinna devait dire ce que dit Maxime. Cinna, que l'auteur veut et doit ennoblir, devait-il conjurer Auguste à genoux

de garder l'empire pour avoir un prétexte de l'assassiner ? On est fâché que Maxime joue ici le rôle d'un digne Romain, et Cinna d'un fourbe qui emploie le raffinement le plus noir pour empêcher Auguste de faire une action qui doit même désarmer Émilie.

V. 263. Conservez-vous, seigneur, en lui laissant un maître.

Il y avait auparavant :

> Conservez-vous, seigneur, en conservant un maître.

V. 279. Maxime, je vous fais gouverneur de Sicile.

Cela n'est pas dans l'histoire. En effet, c'eût été plutôt un exil qu'une récompense : un proconsulat en Sicile est une punition pour un favori qui veut rester à Rome et à la cour avec un grand crédit.

V. 283. Pour épouse, Cinna, je vous donne Émilie.

Ceci est bien différent. Tout lecteur voit dans ce vers la perfection de l'art. Auguste donne à Cinna sa fille adoptive que Cinna veut obtenir par l'assassinat d'Auguste. Le mérite de ce vers ne peut échapper à personne.

V. 287. Mon épargne depuis, en sa faveur ouverte,
Doit avoir adouci l'aigreur de cette perte.

Épargne, signifiait *trésor royal*, et la cassette du roi s'appelait *chatouille*. Les mots changent; mais ce qui ne doit pas changer, c'est la noblesse des idées. Il est trop bas de faire dire à Auguste qu'il a donné de l'argent à Émilie; et il est bien plus bas à Émilie de l'avoir reçu et de conspirer contre lui.

V. 291. De l'offre de vos vœux elle sera ravie.

Il y avait :

> Je présume plutôt qu'elle en sera ravie.

L'un et l'autre sont également faibles, et il importe

peu que ce vers soit faible ou fort. En général cette scène est d'un genre dont il n'y avait aucun exemple chez les anciens ni chez les modernes; détachez-la de la pièce, c'est un chef-d'œuvre d'éloquence; incorporée à la pièce, c'est un chef-d'œuvre encore plus grand. Il est vrai que ces beautés n'excitent ni terreur, ni pitié, ni grands mouvemens : mais ces mouvemens, cette pitié, cette terreur ne sont pas nécessaires dans le commencement d'un second acte.

Cette scène est beaucoup plus difficile à jouer qu'aucune autre. Elle exigerait trois acteurs d'une figure imposante, et qui eussent autant de noblesse dans la voix et dans les gestes qu'il y en a dans les vers : c'est ce qui ne s'est jamais rencontré.

SCÈNE II.

V. 1. Quel est votre dessein après ces beaux discours? —
Le même que j'avais et que j'aurai toujours.

Ces beaux discours, est trop familier. Pourquoi Cinna n'aurait-il pas ici les remords qu'il a dans le troisième acte? Il eût fallu en ce cas une autre construction dans la pièce. C'est un doute que je propose, et que les remarques suivantes exposeront plus au long.

V. 5. Je veux voir Rome libre. — Et vous pouvez juger
Que je veux l'affranchir ensemble et la venger.

Pourquoi persister dans des principes qu'il va démentir et dans une fourbe honteuse dont il va se repentir? N'était-ce pas dans ce moment-là même que ces mots, *je vous donne Émilie*, devaient faire impression sur un homme qu'on nous donne pour digne petit-fils du grand Pompée? J'ai vu des lecteurs de goût et de sens réprouver cette scène, non-seulement parce que Cinna,

pour qui on s'intéressait, commence à devenir odieux, et pourrait ne pas l'être s'il disait tout le contraire de ce qu'il dit; mais parce que cette scène est inutile pour l'action, parce que Maxime, rival de Cinna, ne laisse échapper aucun sentiment de rival, et qu'en ôtant cette scène, le reste marche plus rapidement. Il la faut pardonner à la nécessité de donner quelque étendue aux actes; nécessité consacrée par l'usage.

V. 7. **Octave aura donc vu ses fureurs assouvies....**

Il y avait :

Auguste aura soûlé ses damnables envies.

On remarque ces changemens pour faire voir comment le style se perfectionna avec le temps. La plupart de ces corrections furent faites plus de vingt années après la première édition.

V. 12. **Un lâche repentir garantira sa tête!**

C'est proprement un simple repentir. Le mot *repentir*, le mot même, *en sera quitte*, indiquent qu'on ne doit pas pardonner à Octave pour un simple repentir : il n'y a nulle lâcheté à sentir, au comble de la gloire, des remords de toutes les violences commises pour arriver à cette gloire.

V. 22. **S'il n'eût puni César, Auguste eût moins osé.**

Maxime veut retourner le beau vers de Cinna : *s'il eût puni Sylla, César eût moins osé*, et répondre en écho sur la même rime; il dit une chose qui a besoin d'être éclaircie. Si César n'eût pas été assassiné, Auguste, son fils adoptif, eût été bien plus aisément le maître, et beaucoup plus maître. Il est vrai qu'il n'y eût point eu de guerre civile; et c'est par cela même que l'empire d'Auguste eût été mieux affermi, et qu'il

eût osé davantage. Il est vrai encore que, sans le meurtre de César, il n'y eût point eu de proscriptions. Il reste donc à discuter quelle a été la véritable cause du triumvirat et des guerres civiles. Or il est indubitable que ces dissertations ne conviennent guère à la tragédie. Quoi! après ces vers : *Mais je le retiendrai pour vous en faire part.... Je vous donne Émilie....* Cinna disserte! il n'est pas troublé! et il le sera ensuite. Quel est le lecteur qui ne s'attend pas à de violentes agitations dans un tel moment? Si Cinna les éprouvait, si Maxime s'en apercevait, cette situation ne serait-elle pas plus naturelle et plus théâtrale? Encore une fois, je ne propose cette idée que comme un doute; mais je crois que les combats du cœur sont toujours plus intéressans que des raisonnemens politiques, et ces contestations qui au fond sont souvent un jeu d'esprit assez froid. C'est au cœur qu'il faut parler dans une tragédie.

V. 49. **Mais quand j'aurai vengé Rome des maux soufferts,**
Je saurai le braver jusque dans les enfers.

L'esprit de notre langue ne permet guère ces participes; nous ne pouvons dire *des maux soufferts*, comme on dit *des maux passés*. *Soufferts* suppose *par quelqu'un; les maux qu'elle a soufferts* : il serait à souhaiter que cet exemple de Corneille eût fait une règle; la langue y gagnerait une marche plus rapide.

V. 52. **Je veux joindre à sa main ma main ensanglantée;**
L'épouser sur sa cendre....

Cet affermissement de Cinna dans son crime, cette fureur d'épouser Émilie sur le tombeau d'Auguste, cette persévérance dans la fourberie avec laquelle il a persuadé Auguste de ne point abdiquer, ne font espérer aucun remords; il était naturel qu'il en eût quand

Auguste lui a dit qu'il partagerait l'empire avec lui. Le cœur humain est ainsi fait : il se laisse toucher par le sentiment présent des bienfaits; et le spectateur n'attend pas d'un homme qui s'endurcit lorsqu'il devrait être attendri, qu'il s'attendrira après cet endurcissement. Nous donnerons plus de jour à ce doute dans la suite. ....

V. 58. **Ami, dans ce palais on peut nous écouter.**

Et que peut-il dire de plus fort que ce qu'il a déjà dit? N'a-t-il pas, dans ce même palais, déclaré qu'il veut épouser Émilie sur la cendre d'Auguste? Cette conclusion de l'acte paraît un peu fautive. On sent assez qu'il n'est pas vraisemblable que l'on conspire et qu'on rende compte de la conspiration dans le cabinet d'Auguste.

Les acteurs sont supposés avoir passé d'un appartement dans un autre : mais si le lieu où ils sont est *si mal propre à cette confidence*, il ne fallait donc pas y dire tous ses secrets. Il valait mieux motiver la sortie par la nécessité d'aller tout préparer pour la mort d'Auguste; c'eût été une raison valable et intéressante, et le péril d'Auguste en eût redoublé.

L'observation la plus importante, à mon avis, c'est qu'ici l'intérêt change. On détestait Auguste; on s'intéressait beaucoup à Cinna : maintenant c'est Cinna qu'on hait, c'est en faveur d'Auguste que le cœur se déclare. Lorsque ainsi on s'intéresse tour à tour pour les partis contraires, on ne s'intéresse en effet pour personne : c'est ce qui fait que plusieurs gens de lettres regardent *Cinna* plutôt comme un bel ouvrage que comme une tragédie intéressante.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 2. Il adore Émilie, il est adoré d'elle;
Mais sans venger son père il n'y peut aspirer.

Cependant Maxime a été témoin qu'Auguste a donné Émilie à Cinna; il peut donc croire que Cinna peut aspirer à elle sans tuer Auguste. Cinna et Maxime peuvent présumer qu'Émilie ne tiendra pas contre un tel bienfait. Maxime surtout n'a nulle raison de penser le contraire, puisqu'il ne sait point encore si Émilie cède ou non à la bonté d'Auguste; et Cinna peut penser qu'Émilie sera touchée comme il commence lui-même à l'être. Cinna doit sans doute l'espérer, et Maxime doit le craindre. Il doit donc dire : Émilie sera à lui, soit qu'il cède aux bienfaits d'Auguste, soit qu'il l'assassine.

V. 5. Je ne m'étonne plus de cette violence,
Dont il contraint Auguste à garder sa puissance.

Le mot de *violence* est peut-être trop fort. Cinna a étalé un faux zèle, une fourbe éloquente : est-ce là de la violence?

V. 7. La ligue se romprait s'il s'en était démis.

On se démet d'une charge, d'un emploi, d'une dignité, mais on ne se démet pas d'une puissance. L'auteur veut dire ici que la ligue se dissiperait si Auguste renonçait à l'empire. Mais ce vers fait entendre *si Cinna s'était démis de cette ligue,* parce que cet *il* tombe sur *Cinna.* C'est une faute très légère.

V. 9. Ils servent à l'envi la passion d'un homme....

Il y avait *abusés*, on a substitué *à l'envi.*

V. 13. Vous êtes son rival! — Oui, j'aime sa maîtresse,
Et l'ai caché toujours avec assez d'adresse.

Ces vers de comédie, et cette manière froide d'expri-

mer qu'il est rival de Cinna, ne contribuent pas peu à l'avilissement de ce personnage. L'amour qui n'est pas une grande passion n'est pas théâtral.

V. 21. **Que l'amitié me plonge en un malheur extrême !**

Ni son amitié ni son amour n'intéresse. J'ai toujours remarqué que cette scène est froide au théâtre; la raison en est que l'amour de Maxime est insipide. On apprend au troisième acte que ce Maxime est amoureux. Si Oreste, dans *Andromaque*, n'était rival de Pyrrhus qu'au troisième acte, la pièce serait froide. L'amour de Maxime ne fait aucun effet, et tout son rôle n'est que celui d'un lâche sans aucune passion théâtrale.

V. 24. **Gagnez une maîtresse accusant un rival.**

Il semble, par la construction, que ce soit Émilie qui accuse : il fallait *en accusant* pour lever l'équivoque; légère inadvertance qui ne fait aucun tort.

V. 28. **Un véritable amant ne connaît point d'amis.**

En général, ces maximes et ce terme de *véritable amant* sont tirés des romans de ce temps-là, et surtout de l'Astrée, où l'on examine sérieusement ce qui constitue le véritable amant. Vous ne trouverez jamais ni ces maximes, ni ces mots, *véritables amans*, *vrais amans*, dans Racine. Si vous entendez par *véritable amant* un homme agité d'une passion effrénée, furieux dans ses désirs, incapable d'écouter la raison , la vertu, la bienséance, Maxime n'est rien de tout cela; il est de sang-froid; à peine parle-t-il de son amour. De plus, il est l'ami de Cinna et son confident; il doit s'être douté que Cinna aime Émilie : il voit qu'Auguste a donné Émilie à Cinna; c'était alors qu'il devait éprouver le sentiment de la jalousie. Ni les remords de Cinna, ni la

jalousie de Maxime ne remuent l'âme : pourquoi? c'est qu'ils viennent trop tard, comme on l'a déjà dit; c'est qu'ils ont disserté au lieu de sentir.

V. 61. Nous disputons en vain, et ce n'est que folie
De vouloir par sa perte acquérir Émilie ;
Ce n'est pas le moyen de plaire à ses beaux yeux,
Que de priver du jour ce qu'elle aime le mieux.

Ce n'est que folie, vers comique, indigne de la tragédie.

Plaire à ses beaux yeux, expression fade. *Ce qu'elle aime le mieux*, encore pire.

V. 66. Je veux gagner son cœur plutôt que sa personne.

Remarquez qu'on ne s'intéresse jamais à un amant qu'on est sûr qui sera rebuté. Pourquoi Oreste intéresse-t-il dans *Andromaque?* c'est que Racine a eu le grand art de faire espérer qu'Oreste serait aimé. Un amant toujours rebuté par sa maîtresse l'est toujours aussi par le spectateur, à moins qu'il ne respire la fureur de la vengeance. Point de vraie tragédie sans grandes passions.

V. 71. Je conserve le sang qu'elle veut voir périr.

Périr un sang, est un barbarisme. Ces fautes sont d'autant plus senties que la scène est froide.

V. 73. C'est ce qu'à dire vrai je vois fort difficile.

Cette manière de répondre à une objection pressante sent un peu plus le valet de comédie, que le confident tragique.

V. 85. Cinna vient, et je veux en tirer quelque chose....

On ne voit pas ce qu'il veut tirer de Cinna ; s'il veut être instruit que Cinna est son rival, il le sait déjà.

SCÈNE II.

V. 2. Puis-je d'un tel chagrin savoir quel est l'objet? —
Émilie et César. L'un et l'autre me gêne.

C'est là peut-être ce que Cinna devait dire immédiatement après la conférence d'Auguste. Pourquoi a-t-il à présent des remords? s'est-il passé quelque chose de nouveau qui ait pu lui en donner? Je demande toujours pourquoi il n'en a point senti, quand les bienfaits et la tendresse d'Auguste devaient faire sur son cœur une si forte impression? Il a été perfide; il s'est obstiné dans sa perfidie. Les remords sont le partage naturel de ceux que l'emportement des passions entraîne au crime, mais non pas des fourbes consommés. C'est sur quoi les lecteurs qui connaissent le cœur humain doivent prononcer. Je suis bien loin de porter un jugement.

V. 22. Des deux côtés j'offense et ma gloire et mes dieux.

Pourquoi les dieux? est-ce parce qu'il a fait serment à sa maîtresse? Il est utile d'observer ici que dans beaucoup de tragédies modernes on met ainsi les dieux à la fin du vers à cause de la rime. Manlius dit qu'un homme tel que lui partage la vengeance *avec les dieux;* un autre qu'il punit à l'exemple *des dieux;* un troisième qu'il s'en prend *aux dieux.* Corneille tombe rarement dans cette faute puérile.

V. 25. Vous n'aviez point tantôt ces agitations.

Vous voyez que Corneille a bien senti l'objection. Maxime demande à Cinna ce que tout le monde lui demanderait. Pourquoi avez-vous des remords si tard? qu'est-il survenu qui vous oblige à changer ainsi? Il veut en *tirer quelque chose,* et cependant il n'en tire rien. S'il voulait s'éclaircir de la passion d'Émilie,

n'aurait-il pas été convenable que d'abord il eût soupçonné leur intelligence; que Cinna la lui eût avouée, que cet aveu l'eût mis au désespoir, et que ce désespoir, joint aux conseils d'Euphorbe, l'eût déterminé, non pas à être délateur, car cela est bas, petit et sans intérêt, mais à laisser deviner la conspiration par ses emportemens?

V. 28. On ne les sent aussi que quand le coup approche;
Et l'on ne reconnaît de semblables forfaits
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.

Oui, si vous n'avez pas reçu des bienfaits de celui que vous vouliez assassiner : mais si entre les préparatifs du crime et la consommation, il vous a donné les plus grandes marques de faveur, vous avez tort de dire qu'on ne sent des remords qu'au moment de l'assassinat.

Un coup n'approche pas : *reconnaître des forfaits*, n'est pas le mot propre; *en venir aux effets*, est faible et prosaïque.

Il sera peut-être utile de faire voir comment Shakespeare, soixante ans auparavant, exprima le même sentiment dans la même occasion. C'est Brutus prêt à assassiner César.

« Entre le dessein et l'exécution d'une chose si ter-
« rible, tout l'intervalle n'est qu'un rêve affreux. Le
« génie de Rome et les instrumens mortels de sa ruine
« semblent tenir conseil dans notre âme bouleversée:
« cet état funeste de l'âme tient de l'horreur de nos
« guerres civiles. »

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a fantasma, or a hideous dream, etc.

Je ne présente point ces objets de comparaison pour

égaler les irrégularités sauvages et capricieuses de Shakespeare à la profondeur du jugement de Corneille, mais seulement pour faire voir comment des hommes de génie expriment différemment les mêmes idées. Qu'il me soit seulement permis d'observer encore qu'à l'approche de ces grands événemens, l'agitation qu'on sent est moins un remords qu'un trouble dont l'âme est saisie : ce n'est point un remords que Shakespeare donne à Brutus.

V. 44. **Et formez vos remords d'une plus juste cause,**
De vos lâches conseils, qui seuls ont arrêté
Le bonheur renaissant de notre liberté.

Voilà la plus forte critique du rôle qu'a joué Cinna dans la conférence avec Auguste : aussi Cinna n'y répond-il point. Cette scène est un peu froide, et pourrait être très vive ; car deux rivaux doivent dire des choses intéressantes, ou ne pas paraître ensemble ; ils doivent être à la fois défians et animés ; mais ici ils ne font que raisonner. *Arrêter un bonheur renaissant*, l'expression est trop impropre.

V. 53. **Mais entendez crier Rome à votre côté.**

Cela est plus froid encore, parce que Maxime fait ici l'enthousiaste mal à propos. Quiconque s'échauffe trop, refroidit. Maxime parle en rhéteur : il devrait épier avec une douleur sombre toutes les paroles de Cinna, paraître jaloux, être près d'éclater, se retenir. Il est bien loin d'être *un véritable amant*, comme le disait son confident ; il n'est ni un vrai Romain, ni un vrai conjuré, ni un vrai amant ; il n'est que froid et faible : il a même changé d'opinion ; car il disait à Cinna, au second acte : Pourquoi voulez-vous assassiner Auguste, plutôt que de recevoir de lui la liberté de Rome? Et à

présent il dit : Pourquoi n'assassinez-vous pas Auguste? Veut-il, par là, faire persévérer Cinna dans le crime, afin d'avoir une raison de plus pour être son délateur, comme Cinna a voulu empêcher Auguste d'abdiquer, afin d'avoir un prétexte de plus de l'assassiner? En ce cas, voilà deux scélérats qui cachent leur basse perfidie par des raisonnemens subtils.

V. 57. **Ami, n'accable plus un esprit malheureux**
Qui ne forme qu'en lâche un dessein généreux.

Voilà Cinna qui se donne lui-même le nom de *lâche*, et qui par ce seul mot détruit tout l'intérêt de la pièce, toute la grandeur qu'il a déployée dans le premier acte. Que veulent dire les *abois* d'une vieille amitié qui lui fait pitié? Quelle façon de parler! et puis il parle de sa *mélancolie!*

V. *dern.* **Adieu, je me retire en confident discret.**

Maxime finit son indigne rôle dans cette scène par un vers de comédie, et en se retirant comme un valet à qui on dit qu'on veut être seul. L'auteur a entièrement sacrifié ce rôle de Maxime : il ne faut le regarder que comme un personnage qui sert à faire valoir les autres.

SCÈNE III.

V. 1. **Donne un plus digne nom au glorieux empire**
Du noble sentiment que la vertu m'inspire, etc.

Voici le cas où un monologue est convenable. Un homme dans une situation violente peut examiner avec lui-même le danger de son entreprise, l'horreur du crime qu'il va commettre, écouter ou combattre ses remords; mais il fallait que ce monologue fût placé après qu'Auguste l'a comblé d'amitiés et de bienfaits, et non pas après une scène froide avec Maxime.

V. 11. Qu'une âme généreuse a de peine à faillir !

Ce vers ne prouve-t-il pas ce que j'ai déjà dit, que ce n'était pas à Cinna à donner à l'empereur des conseils du fourbe le plus déterminé? S'il a une âme si généreuse, s'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas affermi Auguste dans le dessein de quitter l'empire? S'il a tant de peine à faillir, pourquoi n'a-t-il pas senti les plus cuisans remords au moment qu'Auguste lui donnait Émilie?

V. 17. S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime
Qui du peu que je suis fait une telle estime, etc.

Ce discours est d'un vil domestique, et non pas d'un sénateur romain : il achève d'avilir son rôle qui était si mâle, si fier, si terrible au premier acte. On s'intéressait à Cinna, et à présent on ne s'intéresse qu'à Auguste.

V. 21. O coup! ô trahison trop indigne d'un homme!

J'en reviens toujours à ce remords trop tardif; je soupçonne qu'il serait très touchant, très intéressant, s'il avait été plus prompt, s'il n'était pas contradictoire avec la rage d'épouser Émilie sur la cendre d'Auguste. Metastasio, dans sa *Clemenza di Tito*, imitée de *Cinna*, commence par donner des remords à Sestus qui joue le rôle de Cinna.

V. 29. Mais je dépends de vous, ô serment téméraire!

Non, sans doute, il ne dépend pas de ce serment; c'est chercher un prétexte, et non pas une raison. Voilà un plaisant serment que la promesse faite à une femme de hasarder le dernier supplice pour faire une très vilaine action! Il devait dire : Les conjurés et moi nous avons fait serment de venger la patrie. Voilà un serment respectable.

V. 30. **O haine d'Émilie ! ô souvenir d'un père !**
Ma foi, mon cœur, mon bras, tout vous est engagé,
Et je ne puis plus rien que par votre congé.

Par votre congé ne se dit plus, et en effet ne devait pas se dire, puisque ce mot vient de *congédier*, qui ne signifie pas *permettre*. Comment un homme qui n'a pas les fureurs de l'amour, un petit-fils de Pompée, qui a assemblé tant de Romains pour rendre la liberté à la patrie, peut-il dire en langage de ruelle, je ne peux rien que par le congé d'une femme? Il fallait donc le peindre dès le premier acte comme un homme éperdu d'amour, forcé par une maîtresse qu'il idolâtre à conspirer contre un maître qu'il aime. C'est ainsi que Metastasio peint Sestus dans la *Clemenza di Tito*, en donnant à ce Sestus le caractère de l'Oreste de Racine. Ce n'est pas que je préfère ce Sestus à Cinna, il s'en faut beaucoup; mais je dis que le rôle de Cinna serait beaucoup plus touchant, si on l'avait peint dès le premier acte aveuglé par une passion furieuse; mais il a joué à ce premier acte le rôle d'un Brutus, et au troisième il n'est plus qu'un amant timide.

V. 38. **Rendez-la, comme à vous, à mes vœux exorable.**

Exorable devrait se dire; c'est un terme sonore, intelligible, nécessaire, et digne des beaux vers que débite Cinna. Il est bien étrange qu'on dise *implacable*, et non *placable; âme inaltérable*, et non pas *âme altérable; héros indomptable*, et non *héros domptable*, etc.

V. *dern.* **Mais voici de retour cette aimable inhumaine.**

Aimable inhumaine fait quelque peine à cause de tant de fades vers de galanterie où cette expression commune se trouve.

SCÈNE IV.

V. 20. Je vous aime, Émilie, et le ciel me foudroie
Si cette passion ne fait toute ma joie;

fait toujours un peu rire. *Avec toute l'ardeur qu'un digne objet peut attendre d'un grand cœur*, est du style de Scudéri. Ce n'est que depuis Racine qu'on a proscrit ces fades lieux communs.

V. 28. Les faveurs du tyran emportent tes promesses.

Des faveurs qui emportent des promesses. Cette figure n'a pas de sens en français. Les faveurs d'Auguste peuvent l'emporter sur les promesses de Cinna, les faire oublier; mais elles ne les emportent pas. Quinault a dit avec élégance et justesse :

Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les sermens qu'elle a faits.

V. 34. Il peut faire trembler la terre sous ses pas,
Mettre un roi hors du trône, et donner ses états.

Il y avait :

Jeter un roi du trône, et donner ses états.

Mettre hors, est bien moins énergique que *jeter*, et n'est pas même une expression noble. *Roi hors* est dur à l'oreille. Pourquoi ne dirait-on pas *jeter du trône ?* On dit bien *jeter du haut du trône :* en tout cas *chasser* eût été mieux que *mettre hors*. Quelquefois en corrigeant on affaiblit.

V. 38. Mais le cœur d'Émilie est hors de son pouvoir.

Voilà une imitation admirable de ces beaux vers d'Horace :

Et cuncta terrarum subacta
Præter atrocem animum Catonis.

Cette imitation est d'autant plus belle, qu'elle est en sentiment. Plusieurs s'étonnent qu'Émilie, affectant de penser comme Caton, ait cependant reçu pendant quinze ans les bienfaits et l'argent d'Auguste dont *l'épargne lui a été ouverte*. Cette conduite ne semble pas s'accorder avec cette inflexibilité héroïque dont elle fait parade.

V. 40. **Je suis toujours moi-même, et ma foi toujours pure.**

Il faut, *ma foi est toujours pure*. *Ma foi* ne peut être gouvernée par *je suis*. *Foi pure* ne se dit qu'en théologie.

V. 43. **Et prends vos intérêts par-delà mes sermens.**

Par-delà mes sermens : expression dont je ne trouve que cet exemple ; et cet exemple me paraît mériter d'être suivi.

V. 48. **La conjuration s'en allait dissipée,**
Vos desseins avortés, votre haine trompée.

Votre haine s'en allait trompée. C'est un barbarisme.

V. 54. **Que je sois le butin de qui l'ose épargner !...**

Butin n'est pas le mot propre.

V. 58. **Et malgré ses bienfaits je rends tout à l'amour,**
Quand je veux qu'il périsse ou vous doive le jour.

La scène se refroidit par ces argumens de Cinna ; il veut prouver qu'il a satisfait à l'amour, parce qu'il veut que le sort d'Auguste dépende de sa maîtresse. Toute cette tirade paraît un peu obscure.

V. 61. **Souffrez ce faible effort de ma reconnaissance,**
Que je tâche de vaincre un indigne courroux,
Et vous donner pour lui l'amour qu'il a pour vous.

Il faut *et de vous donner*. Le mot d'*amour* n'est point du tout convenable.

V. 64. **Une âme généreuse et que la vertu guide**
Fuit la honte des noms d'ingrate et de perfide;
Elle en hait l'infamie attachée au bonheur,
Et n'accepte aucun bien aux dépens de l'honneur.

Toutes ces sentences refroidissent encore. Voyez si Oreste et Hermione parlent en sentences.

V. 71. **Les cœurs les plus ingrats sont les plus généreux.**

Elle a déjà retourné cette pensée plus d'une fois.

V. 73. **Je me fais des vertus dignes d'une Romaine.**

Ce vers est beau; et ces sentimens d'Émilie ne se démentent jamais. Plusieurs demandent encore pourquoi cette Émilie ne touche point; pourquoi ce personnage ne fait pas au théâtre la grande impression qu'y fait Hermione : elle est l'âme de toute la pièce, et cependant elle inspire peu d'intérêt. N'est-ce point parce qu'elle n'est pas malheureuse? parce que les sentimens d'un Brutus, d'un Cassius, conviennent peu à une fille? n'est-ce point parce que sa facilité à recevoir l'argent d'Auguste dément la grandeur d'âme qu'elle affecte? n'est-ce point parce que ce rôle n'est pas tout-à-fait dans la nature? Cette fille que Balzac appelle une *adorable furie*, est-elle si adorable? C'est Émilie que Racine avait en vue, lorsqu'il dit dans une de ses préfaces, qu'il ne veut pas mettre sur le théâtre de ces femmes qui font des leçons d'héroïsme aux hommes. Malgré tout cela, le rôle d'Émilie est plein de choses sublimes; et quand on compare ce qu'on fesait alors à ce seul rôle d'Émilie, on est étonné, on admire.

V. 80. **Il abaisse à nos pieds l'orgueil des diadèmes;**
Il nous fait souverains sur leurs grandeurs suprêmes.

Il faut remarquer les plus légères fautes de langage. On est *souverain de*, on n'est pas *souverain sur*, encore

moins *souverain sur une grandeur* : mais ce qui est bien plus digne de remarque, c'est que le second vers n'est qu'une faible répétition du premier.

V. 85. **Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose.**

Ce beau vers est une contradiction avec celui que dit Auguste au cinquième acte :

> Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Ou Émilie ou Auguste a tort. Il n'est pas douteux que le vers d'Émilie étant plus romain, plus fort, et même étant devenu proverbe, ne dût être conservé, et celui d'Auguste sacrifié; mais il faut surtout remarquer que ces hyperboles commencent à déplaire, qu'on y trouve même du ridicule, qu'il y a une distance infinie entre un grand roi et un marchand de Rome; que ces exagérations d'une fille à qui Auguste fait une pension, révoltent bien des lecteurs, et que ces contestations entre Cinna et sa maîtresse sur la grandeur romaine, n'ont pas toute la chaleur de la véritable tragédie.

V. 86. **Aux deux bouts de la terre en est-il un si vain,**
Qu'il prétende égaler un citoyen romain ?

Il y avait :

> Aux deux bouts de la terre en est-il d'assez vain
> Pour prétendre égaler un citoyen romain ?

V. 90. **Attale, ce grand roi, dans la pourpre blanchi,**
Qui du peuple romain se nommait l'affranchi,
Quand de toute l'Asie il se fût vu l'arbitre,
Eût encor moins prisé son trône que ce titre.

Cet exemple du roi Attale serait peut-être plus convenable dans un conseil que dans la bouche d'une fille qui veut venger son père. Mais la beauté de ces vers et ces traits tirés de l'histoire romaine, font un très grand plaisir aux lecteurs, quoique au théâtre ils refroidissent

un peu la scène. Au reste, cet Attale était un très petit roi de Pergame, qui ne possédait pas un pays de trente lieues.

V. 98. **Le ciel a trop fait voir en de tels attentats**
Qu'il hait les assassins et punit les ingrats.

Cette réplique de Cinna ne paraît pas convenable. Un sujet parle ainsi dans une monarchie ; mais un homme du sang de Pompée doit-il parler en sujet ?

V. 106. **Dis que de leur parti toi-même tu te rends,**
De te remettre au foudre à punir les tyrans.

Cela n'est ni français ni clairement exprimé ; et ces dissertations sur la foudre ne sont plus tolérées.

V. 112. **Sans emprunter ta main pour servir ma colère,**
Je saurai bien venger mon pays et mon père.

Le mot de *colère* ne paraît peut-être pas assez juste. On ne sent point de colère pour la mort d'un père mis au nombre des proscrits il y a trente ans. Le mot de *ressentiment* serait plus propre : mais en poésie *colère* peut signifier *indignation, ressentiment, souvenir des injures, désir de vengeance.*

V. 121. **Et, comme pour toi seul l'amour veut que je vive, etc.**

Je remarque ailleurs que toutes les phrases qui commencent par *comme* sentent la dissertation, le raisonnement, et que la chaleur du sentiment ne permet guère ce tour prosaïque. Mais est-ce un sentiment bien touchant, bien tragique que celui d'Émilie ? *Je n'ai pas voulu tuer Auguste moi-même, parce qu'on m'aurait tuée ; je veux vivre pour toi, et je veux que ce soit toi qui hasardes ta vie, etc.*

V. 125. **Quand j'ai pensé chérir un neveu de Pompée,**
. . . . D'un faux semblant mon esprit abusé,
A fait choix d'un esclave en son lieu supposé.

Il est trop dur d'appeler Cinna *esclave* au propre,

de lui dire qu'il est un fils supposé, qu'il est fils d'un esclave; cette condition était au-dessous de celle de nos valets.

V. 130. **Mille autres à l'envi recevraient cette loi.**

Doit-elle lui dire que mille autres assassineraient l'empereur pour mériter les bonnes grâces d'une femme? Cela ne révolte-t-il pas un peu? cela n'empêche-t-il pas qu'on ne s'intéresse à Émilie? Cette présomption de sa beauté la rend moins intéressante. Une femme emportée par une grande passion touche beaucoup; mais une femme qui a la vanité de regarder sa possession comme le plus grand prix où l'on puisse aspirer, révolte au lieu d'intéresser. Émilie a déjà dit au premier acte qu'on publiera dans toute l'Italie qu'on n'a pu la mériter qu'en tuant Auguste; elle a dit à Cinna: *Songe que mes faveurs t'attendent.* Ici elle dit que *mille Romains tueraient Auguste pour mériter ses bonnes grâces.* Quelle femme a jamais parlé ainsi? Quelle différence entre elle et Hermione, qui dit dans une situation à peu près semblable:

Quoi! sans qu'elle employât une seule prière,
Ma mère, en sa faveur, arma la Grèce entière!
Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combats,
Virent périr vingt rois qu'ils ne connaissaient pas.
Et moi, je ne prétends que la mort d'un parjure,
Et je charge un amant du soin de mon injure;
Il peut me conquérir à ce prix, sans danger,
Je me livre moi-même, et ne puis me venger!

C'est ainsi que s'exprime le goût perfectionné; et le génie, dénué de ce goût sûr, bronche quelquefois. On ne prétend pas, encore une fois, rien diminuer de l'extrême mérite de Corneille; mais il faut qu'un commentateur n'ait en vue que la vérité et l'utilité publique. Au reste, la fin de cette tirade est fort belle.

V. 148. **S'il nous ôte à son gré nos biens, nos jours, nos femmes,**
Il n'a point jusqu'ici tyrannisé nos âmes.

Mais en ce cas, Auguste est donc un monstre à étouffer. Cinna ne devait donc pas balancer; il a donc très grand tort de se dédire; ses remords ne sont donc pas vrais? Comment peut-il aimer un tyran qui ôte aux Romains leurs biens, leurs femmes et leurs vies? Ces contradictions ne font-elles pas tort au pathétique aussi-bien qu'au vrai, sans lequel rien n'est beau?

V. 150. **Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés**
Force jusqu'aux esprits et jusqu'aux volontés.

C'est ici une idée poétique, ou plutôt une subtilité. *Vos beautés sont plus inhumaines qu'Auguste!* ce n'est pas ainsi que la vraie passion parle. Oreste, dans une circonstance semblable, dit à Hermione :

Non, je vous priverai d'un plaisir si funeste,
Madame; il ne mourra que de la main d'Oreste.

Il ne s'amuse point à dire que les beautés inhumaines d'Hermione sont des tyrans; il le fait sentir en se déterminant malgré lui à un crime. Ce n'est pas là le poète qui parle, c'est le personnage.

V. 152. **Vous me faites priser ce qui me déshonore;**
Vous me faites haïr ce que mon âme adore.

Priser n'est plus d'usage. Cinna ne prise point ici son action, puisqu'il la condamne. Il dit qu'il adore Auguste, cela est beaucoup trop fort : il n'adore point Auguste; *il devrait*, dit-il, *donner son sang pour lui mille et mille fois*. Il devait donc être très touché au moment que ce même Auguste lui donnait Émilie. Il lui a conseillé de garder l'empire pour l'assassiner, et il voudrait donner mille vies pour lui par réflexion.

V. 157. **Mais ma main aussitôt contre mon sein tournée....**
A mon crime forcé joindra mon châtiment.

Ces derniers vers réconcilient Cinna avec le spectateur: c'est un très grand art. Racine a imité ce morceau dans l'*Andromaque :*

Et mes mains aussitôt contre mon sein tournées, etc.

V. *pénult.* . . . . . . **Qu'il achève et dégage sa foi,**
Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi.

Ce sont là de ces traits qui portaient le docteur cité par Balzac à nommer Émilie *adorable furie*. On ne peut guère finir un acte d'une manière plus grande ou plus tragique; et si Émilie avait une raison plus pressante de vouloir faire périr Auguste, si elle n'avait appris que depuis peu qu'Auguste a fait mourir son père, si elle avait connu ce père, si ce père même avait pu lui demander vengeance, ce rôle serait du plus grand intérêt. Mais ce qui peut détruire tout l'intérêt qu'on prendrait à Émilie, c'est la supposition de l'auteur qu'elle est adoptée par Auguste. On devait, chez les Romains, autant et plus d'amour filial à un père d'adoption qu'à un père qui ne l'était que par le sang. Émilie conspire contre Auguste, son père et son bienfaiteur, au bout de trente ans, pour venger Toranius qu'elle n'a jamais vu. Alors cette furie n'est point du tout adorable; elle est réellement parricide. Cependant gardons-nous bien de croire qu'Émilie, malgré son ingratitude, et Cinna, malgré sa perfidie, ne soient pas deux très beaux rôles; tous deux étincellent de traits admirables.

ACTE IV.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. **Tout ce que tu me dis, Euphorbe, est incroyable. —**
Seigneur, le récit même en paraît effroyable.

Il est triste qu'un si bas et si lâche subalterne, un esclave affranchi, paraisse avec Auguste, et que l'auteur n'ait pas trouvé dans la jalousie de Maxime, dans les emportemens que sa passion eût dû lui inspirer, ou dans quelque autre invention tragique, de quoi fournir des soupçons à Auguste. Si le trouble de Cinna, celui de Maxime, celui d'Émilie, ouvraient les yeux de l'empereur, cela serait beaucoup plus noble et plus théâtral que la dénonciation d'un esclave, qui est un ressort trop mince et trop trivial.

V. 13. . . . . **Cinna seul dans sa rage s'obstine,**
Et contre vos bontés d'autant plus se mutine.

Le second vers est faible après l'expression, *il s'obstine dans sa rage*. L'idée la plus forte doit toujours être la dernière. De plus, *se mutiner contre des bontés*, est une expression bourgeoise ; on ne l'emploie qu'en parlant des enfans. Ce n'est pas que ce mot *mutiné*, employé avec art, ne puisse faire un très bel effet. Racine a dit :

Enchaîner un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné.

D'autant plus, exige un *que*; c'est une phrase qui n'est pas achevée.

SCÈNE II.

V. 1. **Il l'a jugé trop grand pour ne pas s'en punir.**

On ne peut nier que ce lâche et inutile mensonge

d'Euphorbe ne soit indigne de la tragédie. Mais, dira-t-on, on a le même reproche à faire à OEnone, dans *Phèdre*. Point du tout : elle est criminelle, elle calomnie Hippolyte ; mais elle ne dit pas une fausse nouvelle : c'est cela qui est petit et bas.

SCÈNE III.

V. 1. Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie
Les secrets de mon âme et le soin de ma vie ?

Voilà encore une occasion où un monologue est bien placé ; la situation d'Auguste est une excuse légitime. D'ailleurs il est bien écrit, les vers en sont beaux, les réflexions sont justes, intéressantes ; ce morceau est digne du grand Corneille.

V. 12. Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
De combien ont rougi les champs de Macédoine.

Cela n'est pas français. Il fallait, *quels flots j'en ai versés aux champs de Macédoine*, ou quelque chose de semblable.

V. 27. Rends un sang infidèle à l'infidélité.

Ce vers est imité de Malherbe :

Fait de tous les assauts que la rage peut faire
Une fidèle preuve à l'infidélité. *

Un tel abus de mots et quelques longueurs, quelques répétitions, empêchent ce beau monologue de faire tout son effet. A mesure que le public s'est plus éclairé, il s'est un peu dégoûté des longs monologues. On s'est lassé de voir des empereurs qui parlaient si long-temps tout seuls. Mais ne devrait-on pas se prêter à l'illusion du théâtre ? Auguste ne pouvait-il pas être supposé au milieu de sa cour, et s'abandonner à ses réflexions

* *Larmes de saint Pierre*, stance première.

devant ses confidens, qui tiendraient lieu du chœur des anciens?

Il faut avouer que le monologue est un peu long. Les étrangers ne peuvent souffrir ces scènes sans action, et il n'y a peut-être pas assez d'action dans Cinna.

V. 57. **La vie est peu de chose, et le peu qui t'en reste**
Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste.

Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste. C'est ici le tour de phrase italien. On dirait bien *non vale il comprar;* c'est un trope dont Corneille enrichissait notre langue.

V. 65. **Mais jouissons plutôt nous-mêmes de sa peine.**

Peine ici veut dire *supplice.*

V. 71. **Qui des deux dois-je suivre et duquel m'éloigner?**
Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner.

Ces expressions, *qui des deux, duquel,* n'expriment qu'un froid embarras; elles peignent un homme qui veut résoudre un problème, et non un cœur agité. Mais le dernier vers est très beau, et est digne de ce grand monologue.

SCÈNE IV.

AUGUSTE, LIVIE.

On a retranché toute cette scène au théâtre depuis environ trente ans. Rien ne révolte plus que de voir un personnage s'introduire sur la fin, sans avoir été annoncé, et se mêler des intérêts de la pièce sans y être nécessaire. Le conseil que Livie donne à Auguste est rapporté dans l'histoire; mais il fait un très mauvais effet dans la tragédie. Il ôte à Auguste la gloire de prendre de lui-même un parti généreux. Auguste répond à Livie : *Vous m'aviez bien promis des conseils d'une*

femme; vous me tenez parole; et après ces vers comiques il suit ces mêmes conseils. Cette conduite l'avilit. On a donc eu raison de retrancher tout le rôle de Livie, comme celui de l'infante, dans le Cid. Pardonnons ces fautes au commencement de l'art, et surtout au sublime, dont Corneille a donné beaucoup plus d'exemples qu'il n'en a donné de faiblesses dans ses belles tragédies.

V. 27. J'ai trop par vos avis consulté là-dessus.

Là-dessus, là-dessous, ci-dessus, ci-dessous, termes familiers qu'il faut absolument éviter, soit en vers soit en prose.

V. 37. Assez et trop long-temps son exemple vous flatte;
Mais gardez que sur vous le contraire n'éclate,

n'exprime pas assez la pensée de l'auteur, ne forme pas une image assez précise. Le contraire d'un exemple ne peut se dire.

V. 53. Vous m'aviez bien promis des conseils d'une femme,
Vous me tenez parole, et c'en sont là, madame.

Corneille devait d'autant moins mettre un reproche si injuste et si avilissant dans la bouche d'Auguste, que cette grossièreté est manifestement contraire à l'histoire. *Uxori gratias egit*, dit Sénèque le philosophe, dont le sujet de Cinna est tiré.

V. 56. Depuis vingt ans je règne, et j'en sais les vertus.

Les vertus de régner, est un barbarisme de phrase, un solécisme; on peut dire *les vertus des rois, des capitaines, des magistrats*, mais non *les vertus de régner, de combattre, de juger.*

V. 61. Une offense qu'on fait à toute sa province,
Dont il faut qu'il la venge ou cesse d'être prince.

La rime de *prince* n'a que celle de *province* en sub-

stantif: cette indigence est ce qui contribue davantage à rendre souvent la versification française faible, languissante et forcée. Corneille est obligé de mettre *toute sa province*, pour rimer à *prince;* et *toute sa province* est une expression bien malheureuse, surtout quand il s'agit de l'empire romain.

V. 67. . . . . Je ne vous quitte point,
Seigneur, que mon amour n'ait obtenu ce point.

Ce mot *point* est trivial et didactique. Premier *point*, second *point*, *point* principal.

V. 69. C'est l'amour des grandeurs qui vous rend importune,

augmente encore la faute qui consiste à faire rejeter par Auguste un très bon conseil, qu'en effet il accepte.

SCÈNE V.

ÉMILIE, FULVIE.

La scène reste vide; c'est un grand défaut aujourd'hui, et dans lequel même les plus médiocres auteurs ne tombent pas. Mais Corneille est le premier qui ait pratiqué cette règle si belle et si nécessaire, de lier les scènes, et de ne faire paraître sur le théâtre aucun personnage sans une raison évidente. Si le législateur manque ici à la loi qu'il a introduite, il est assurément bien excusable. Il n'est pas vraisemblable qu'Émilie arrive avec sa confidente pour parler de la conspiration dans la même chambre dont Auguste sort; ainsi elle est supposée parler dans un autre appartement.

V. 1. D'où me vient cette joie, et que mal à propos
Mon esprit malgré moi goûte un entier repos?

On ne voit pas trop en effet d'où lui vient cette prétendue joie; c'était au contraire le moment des plus terribles inquiétudes. On peut être alors atterré, immo-

bile, égaré, accablé, insensible à force d'éprouver des sentimens trop profonds : mais de la joie ! cela n'est pas dans la nature.

V. 9. Et je vous l'amenais, plus traitable et plus doux,
Faire un second effort contre votre courroux.

Je vous l'amenais.... faire un second effort contre un grand courroux, n'est ni français ni intelligible ; de plus, comment cette Fulvie n'est-elle pas effrayée d'avoir vu Cinna conduit chez Auguste, et des complices arrêtés ? comment n'en parle-t-elle pas d'abord ? comment n'inspire-t-elle pas le plus grand effroi à Émilie ? Il semble qu'elle dise par occasion des nouvelles indifférentes.

V. 16. Chacun diversement soupçonne quelque chose.

Ces termes lâches et sans idée, ces familiarités de la conversation doivent être soigneusement évités.

V. 22. Que même de son maître on dit je ne sais quoi.

Je ne sais quoi, est du style de la comédie ; et ce n'est pas assurément un *je ne sais quoi*, que la mort de Maxime, principal conjuré.

V. 23. On lui veut imputer un désespoir funeste.

On lui veut imputer, est de la Gazette suisse, *on veut dire qu'il s'est donné une bataille.*

V. 24. On parle d'eaux du Tibre, et l'on se tait du reste.

Il est bien singulier qu'elle dise que Maxime s'est noyé, et qu'on se tait du reste. Qu'est-ce que le reste ? et comment Corneille, qui corrigea quelques vers dans cette pièce, ne réforma-t-il pas ceux-ci ? n'avait-il pas un ami ?

V. 25. Que de sujets de craindre et de désespérer,
Sans que mon triste cœur en daigne murmurer !

Cela n'est pas naturel. Émilie doit être au désespoir

d'avoir conduit son amant au supplice. Le reste n'est-il pas un peu de déclamation ? On entend toujours ces vers d'Émilie sans émotion ; d'où vient cette indifférence ? c'est qu'elle ne dit pas ce que toute autre dirait à sa place ; elle a forcé son amant à conspirer, à courir au supplice, et elle parle de sa gloire ! et elle est *fumante* d'un *courroux* généreux ! elle devrait être désespérée, et non pas fumante.

V. 37. **Et je veux bien périr comme vous l'ordonnez,**
Et dans la même assiette où vous me retenez.

Pourquoi les dieux voudraient-ils qu'elle mourût dans cette *assiette* ? qu'importe qu'elle meure dans cette *assiette* ou dans une autre ? Ce qui importe, c'est qu'elle a conduit son amant et ses amis à la mort.

SCÈNE VI.

V. 1. **Mais je vous vois, Maxime, et l'on vous fesait mort !**

Ne dissimulons rien, cette résurrection de Maxime n'est pas une invention heureuse. Qu'un héros qu'on croyait mort dans un combat reparaisse, c'est un moment intéressant ; mais le public ne peut souffrir un lâche que son valet avait supposé s'être jeté dans la rivière. Corneille n'a pas prétendu faire un coup de théâtre, mais il pouvait éviter cette apparition inattendue d'un homme qu'on croit mort, et dont on ne désire point du tout la vie ; il était fort inutile à la pièce que son esclave Euphorbe eût feint que son maître s'était noyé.

V. 18. **En faveur de Cinna je fais ce que je puis.**

Maxime joue le rôle d'un misérable : pourquoi l'auteur, pouvant l'ennoblir, l'a-t-il rendu si bas ? apparemment il cherchait un contraste ; mais de tels contrastes ne peuvent guère réussir que dans la comédie.

V. 23. **Cinna dans son malheur est de ceux qu'il faut suivre,**
Qu'il ne faut pas venger, de peur de leur survivre.

Que veut dire *de peur de leur survivre?* Le sens naturel est qu'il ne faut pas venger Cinna, parce que si on le vengeait, on ne mourrait pas avec lui; mais en voulant le venger, on pourrait aller au supplice, puisque Auguste est maître, et que tout est découvert. Je crois que Corneille veut dire : *Tu feins de le venger, et tu veux lui survivre.*

V. 33 **C'est un autre Cinna qu'en lui vous regardez.**

Cela est comique, et achève de rendre le rôle de Maxime insupportable.

V. 35. **Et puisque l'amitié n'en fesait plus qu'une âme,**
Aimez en cet ami l'objet de votre flamme.

L'auteur veut dire, *Cinna et Maxime n'avaient qu'une âme,* mais il ne le dit pas.

V. 38. **. . . . Tu m'oses aimer, et tu n'oses mourir!**

est sublime.

T. 58. **Maxime, en voilà trop pour un homme avisé.**

Avisé n'est pas le mot propre; il semble qu'au contraire Maxime a été trop peu avisé; il paraît trop évidemment un perfide; Émilie l'a déjà appelé lâche.

V. 69. **Fuis sans moi, tes amours sont ici superflus.**

Superflus n'est pas encore le mot propre; ces amours doivent être très odieux à Émilie.

Cette scène de Maxime et d'Émilie ne fait pas l'effet qu'elle pourrait produire, parce que l'amour de Maxime révolte, parce que cette scène ne produit rien, parce qu'elle ne sert qu'à remplir un moment vide, parce qu'on sent bien qu'Émilie n'acceptera point les propositions de Maxime, parce qu'il est impossible de rien

produire de théâtral et d'attachant entre un lâche qu'on méprise, et une femme qui ne peut l'écouter.

SCÈNE VII.

MAXIME, seul.

Autant que le spectateur s'est prêté au monologue important d'Auguste, qui est un personnage respectable, autant il se refuse au monologue de Maxime, qui excite l'indignation et le mépris. Jamais un monologue ne fait un bel effet que quand on s'intéresse à celui qui parle, que quand ses passions, ses vertus, ses malheurs, ses faiblesses, font dans son âme un combat si noble, si attachant, si animé, que vous lui pardonnez de parler trop long-temps à soi-même.

V. 3. . . . . Et quel est le supplice
Que ta vertu prépare à ton vain artifice?

Ce mot de *vertu* dans la bouche de Maxime est déplacé, et va jusqu'au ridicule.

V. 7. Sur un même échafaud la perte de sa vie
Étalera sa gloire et ton ignominie.

Il n'y avait point d'échafaud chez les Romains pour les criminels. L'appareil barbare des supplices n'était point connu, excepté celui de la potence en croix pour les esclaves.

V. 11. Un même jour t'a vu par une fausse adresse
Trahir ton souverain, ton ami, ta maîtresse.

Fausse adresse est trop faible, et Maxime n'a point été adroit.

V. 19. Jamais un affranchi n'est qu'un esclave infâme.

Il ne paraît pas convenable qu'un conjuré, qu'un sénateur reproche à un esclave de lui avoir fait commettre une mauvaise action; ce reproche serait bon

dans la bouche d'une femme faible, dans celle de Phèdre, par exemple, à l'égard d'OEnone; dans celle d'un jeune homme sans expérience; mais le spectateur ne peut souffrir un sénateur qui débite un long monologue, pour dire à son esclave qui n'est pas là, qu'il espère qu'il pourra se venger de lui, et le punir de lui avoir fait commettre une action infâme.

V. 25. Mon cœur te résistait, et tu l'as combattu
Jusqu'à ce que la fourbe ait souillé sa vertu.

Il faut éviter cette cacophonie* en vers, et même dans la prose soutenue.

V. 29. Mais les dieux permettront à mes ressentimens
De te sacrifier aux yeux des deux amans.

On se soucie fort peu que cet esclave Euphorbe soit mis en croix ou non. Cet acte est un peu défectueux dans toutes ses parties : la difficulté d'en faire cinq est si grande, l'art était alors si peu connu, qu'il serait injuste de condamner Corneille. Cet acte eût été admirable partout ailleurs dans son temps : mais nous ne recherchons pas si une chose était bonne autrefois; nous recherchons si elle est bonne pour tous les temps.

V. 31. Et je m'ose assurer qu'en dépit de mon crime
Mon sang leur servira d'assez pure victime.

On ne peut pas dire *en dépit de mon crime*, comme on dit *malgré mon crime, quel qu'ait été mon crime*, parce qu'un crime n'a point de dépit. On dit bien *en dépit de ma haine, de mon amour*, parce que les passions se personnifient.

* Corneille l'a aperçue, et a corrigé *ma vertu*. R.

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. **Prends un siége, Cinna, prends; et sur toute chose,**
Observe exactement la loi que je t'impose.

Sede, inquit, Cinna; hoc primum à te peto ne loquentem interpelles. Toute cette scène est de Sénèque le philosophe. Par quel prodige de l'art Corneille a-t-il surpassé Sénèque, comme dans *les Horaces* il a été plus nerveux que Tite-Live? c'est là le privilége de la belle poésie; et c'est un de ces exemples qui condamnent bien fortement ces auteurs, d'Aubignac et Lamotte, qui ont voulu faire des tragédies en prose: d'Aubignac, homme sans talens, qui, pour avoir mal étudié le théâtre, croyait pouvoir faire une bonne tragédie dans la prose la plus plate; Lamotte, homme d'esprit et de génie, qui, ayant trop négligé le style et la langue dans la poésie pour laquelle il avait beaucoup de talent, voulut faire des tragédies en prose, parce que la prose est plus aisée que la poésie.

V. 13. **Au milieu de leur camp tu reçus la naissance,**
Et lorsque après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine enracinée au milieu de ton sein
T'avait mis contre moi les armes à la main.

Il y avait auparavant:

Ce fut dedans leur camp que tu pris la naissance;
Et quand après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine héréditaire, ayant passé dans toi,
T'avait mis à la main les armes contre moi.

Leur haine héréditaire, était bien plus beau que *leur haine enracinée.*

V. 24. **Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens.**

On sous-entend *furent.* Ce n'est point une licence; c'est un trope en usage dans toutes les langues.

V. 35. De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu.

De la façon, est trop familier et trop trivial.

V. 48. En te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Voilà ce vers qui contredit celui d'Émilie; d'ailleurs quel royaume aurait-il donné à Cinna? Les Romains n'en recevaient point. Ce n'est qu'une inadvertance qui n'ôte rien au sentiment et à l'éloquence vraie et sans enflure dont ce morceau est rempli.

V. 63. Ai-je de bons avis, ou de mauvais soupçons?

Bons et *mauvais*, n'est-il pas un peu trop antithèse? et ces antithèses en général ne sont-elles pas trop fréquentes dans les vers français et dans la plupart des langues modernes?

V. 97. Mais tu ferais pitié, même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Ces vers et les suivans occasionnèrent un jour une saillie singulière. Le dernier maréchal de La Feuillade, étant sur le théâtre, dit tout haut à Auguste: « Ah! tu « me gâtes le *soyons amis, Cinna.* » Le vieux comédien qui jouait Auguste se déconcerta, et crut avoir mal joué. Le maréchal après la pièce lui dit: « Ce n'est « pas vous qui m'avez déplu, c'est Auguste qui dit à « Cinna qu'il n'a aucun mérite, qu'il n'est propre à « rien, qu'il fait pitié, et qui ensuite lui dit: *soyons* « *amis.* Si le roi m'en disait autant, je le remercierais « de son amitié. »

Il y a un grand sens et beaucoup de finesse dans cette plaisanterie. On peut pardonner à un coupable qu'on méprise, mais on ne devient pas son ami; il fallait peut-être que Cinna très criminel fût encore grand aux yeux d'Auguste. Cela n'empêche pas que le discours

d'Auguste ne soit un des plus beaux que nous ayons dans notre langue.

V. 127. **N'attendez point de moi d'infâmes repentirs.**

Le *repentir* ne peut ici admettre de pluriel.

V. 130. **Je sais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire.**

Le sens est, *ce que vous devez faire;* mais l'expression est trop équivoque, elle semble signifier ce que Cinna doit faire à Auguste.

SCÈNE II.

V. 1. **Vous ne connaissez pas encor tous les complices;**
Votre Émilie en est, seigneur, et la voici.

Les acteurs ont été obligés de retrancher Livie, qui venait faire ici le personnage d'un exempt, et qui ne disait que ces deux vers. On les fait prononcer par Émilie, mais ils lui sont peu convenables; elle ne doit pas dire à Auguste, *votre Émilie;* ce mot la condamne : si elle vient s'accuser elle-même, il faut qu'elle débute en disant : *Je viens mourir avec Cinna.*

V. 6. **Quoi ! l'amour qu'en ton cœur j'ai fait naître aujourd'hui,**
T'emporte-t-il déjà jusqu'à mourir pour lui ?
Ton âme à ces transports un peu trop s'abandonne :
Et c'est trop tôt aimer l'amant que je te donne.

Cette petite ironie est-elle bien placée dans ce moment tragique ? est-ce ainsi qu'Auguste doit parler ?

V. 19. **Le ciel rompt le succès que je m'étais promis.**

On ne rompt point un succès, encore moins un succès qu'on s'est promis : on rompt une union, on détruit des espérances, on fait avorter des desseins, on prévient des projets. Le ciel ne m'a pas accordé, m'ôte, me ravit le succès que je m'étais promis.

V. 33. **L'une fut impudique, et l'autre parricide.**

Il est ici question de Julie et d'Émilie. Ce mot *impudique* ne se dit plus guère dans le style noble, parce qu'il présente une idée qui ne l'est pas; on n'aime point d'ailleurs à voir Auguste se rappeler cette idée humiliante et étrangère au sujet. Les gens instruits savent trop bien qu'Émilie ne fut même jamais adoptée par Auguste; elle ne l'est que dans cette pièce.

V. 34. **O ma fille! est-ce là le prix de mes bienfaits? —**
Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Il y avait dans les premières éditions :

Mon père l'eut pareil de ceux qu'il vous a faits.

On a corrigé depuis :

Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Mais *firent mêmes effets*, n'est recevable ni en vers, ni en prose.

LIVIE.

V. 44. **C'en est trop, Émilie, arrête, etc.**

Les comédiens ont retranché tout le couplet de Livie, et il n'est pas à regretter. Non-seulement Livie n'était pas nécessaire, mais elle se fesait de fête mal à propos, pour débiter une maxime aussi fausse qu'horrible, qu'il est permis d'assassiner pour une couronne, et qu'on est absous de tous les crimes quand on règne.

V. 50. **Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,**
Le passé devient juste et l'avenir permis.

Ce vers n'a pas de sens. *L'avenir* ne peut signifier *les crimes à venir;* et s'il le signifiait, cette idée serait abominable.

V. 61. **Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres.**

Il semble qu'Émilie soit toujours sûre de faire con-

spirer qui elle voudra, parce qu'elle se croit belle. Doit-elle dire à Auguste qu'elle aura d'autres amans qui vengeront celui qu'elle aura perdu?

V. 72. **Que la vengeance est douce à l'esprit d'une femme!**

Ce vers paraît trop du ton de la comédie, et est d'autant plus déplacé, qu'Émilie doit être supposée avoir voulu venger son père, non pas parce qu'elle a le caractère d'une femme, mais parce qu'elle a écouté la voix de la nature.

V. 73. **Je l'attaquai par là, par là je pris son âme.**

Expression trop familière.

V. 77. **J'en suis le seul auteur, elle n'est que complice.**

Pourquoi toute cette contestation entre Cinna et Émilie est-elle un peu froide? C'est que si Auguste veut leur pardonner, il importe fort peu qui des deux soit le plus coupable; et que s'il veut les punir, il importe encore moins qui des deux a séduit l'autre. Ces disputes, ces combats à qui mourra l'un pour l'autre, font une grande impression, quand on peut hésiter entre deux personnages, quand on ignore sur lequel des deux le coup tombera, mais non pas quand tous les deux sont condamnés et condamnables.

V. 80. **Mourez, mais en mourant ne souillez point ma gloire....**
Et la mienne se perd si vous tirez à vous
Toute celle qui suit de si généreux coups.

Tirez à vous, est une expression trop peu noble. *Généreux coups,* ne peut se dire d'une entreprise qui n'a pas eu d'effet.

V. 84. **Eh bien! prends-en ta part et me laisse la mienne.**

Eh bien! prends-en ta part, est du ton de la comédie.

V. 87. Tout doit être commun entre de vrais amans.

Ce vers est encore du ton de la comédie, et cette expression *de vrais amans* revient trop souvent.

V. 102. Mais enfin le ciel m'aime, et ses bienfaits nouveaux
Ont arraché Maxime à la fureur des eaux.

Maxime vient ici faire un personnage aussi inutile que Livie. Il paraît qu'il ne doit point dire à Auguste qu'on l'a fait passer pour noyé, de peur qu'on n'eût envoyé après lui, puisqu'il n'avait révélé la conspiration qu'à condition qu'on lui pardonnerait. N'eût-il pas été mieux qu'il se fût noyé en effet de douleur d'avoir joué un si lâche personnage? On ne s'intéresse qu'au sort de Cinna et d'Émilie, et la grâce de Maxime ne touche personne.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 11. Euphorbe vous a feint que je m'étais noyé.

Feindre ne peut gouverner le datif; on ne peut dire *feindre à quelqu'un*.

V. 15. Je pensais la résoudre à cet enlèvement,
Sous l'espoir du retour pour venger son amant.

Sous l'espoir du retour.... expression de comédie; *retour pour venger*, expression vicieuse.

V. 18. Sa vertu combattue a redoublé ses forces.

On dit *les forces d'un état, la force de l'âme*. De plus, Émilie n'avait besoin ni de force ni de vertu pour mépriser Maxime.

V. 22. Si pourtant quelque grâce est due à mon indice....

Indice est là pour rimer à *artifice* : le mot propre est *aveu*.

V. 23. Faites périr Euphorbe au milieu des tourmens.

C'est un sentiment lâche, cruel et inutile.

V. 37. **Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.**

C'est ce que dit Auguste qui est admirable; c'est là ce qui fit verser des larmes au grand Condé, larmes qui n'appartiennent qu'à de belles âmes.

De toutes les tragédies de Corneille, celle-ci fit le plus grand effet à la cour, et on peut lui appliquer ces vers du vieil Horace:

> C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits....
> . . . .
> C'est d'eux seuls qu'on attend la véritable gloire.

De plus, on était alors dans un temps où les esprits animés par les factions qui avaient agité le règne de Louis XIII, ou plutôt du cardinal de Richelieu, étaient plus propres à recevoir les sentimens qui règnent dans cette pièce. Les premiers spectateurs furent ceux qui combattirent à la Marfée, et qui firent la guerre de la Fronde. Il y a d'ailleurs dans cette pièce un vrai continuel, un développement de la constitution de l'empire romain, qui plaît extrêmement aux hommes d'état; et alors chacun voulait l'être.

J'observerai ici que dans toutes les tragédies grecques, faites pour un peuple si amoureux de sa liberté, on ne trouve pas un trait qui regarde cette liberté; et que Corneille, né Français, en est rempli.

V. 47. **Aime Cinna, ma fille, en cet illustre rang;**
Préfères-en la pourpre à celle de mon sang.

La pourpre d'un rang, est intolérable: cette pourpre, comparée au sang parce qu'il est rouge, est puérile.

V. 59. **J'ose avec vanité me donner cet éclat,**
Puisqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'état,

n'est pas français.

V. 77. **Si tu l'aimes encor, ce sera ton supplice. —**
Je n'en murmure point, il a trop de justice.

Un supplice est juste; on l'ordonne avec justice; celui qui punit a de la justice; mais le supplice n'en a point, parce qu'un supplice ne peut être personnifié.

V. 89. . . . . **Une céleste flamme**
D'un rayon prophétique illumine mon âme.

Un rayon prophétique, ne semble pas convenir à Livie. La juste espérance que la clémence d'Auguste préviendra désormais toute conspiration, vaut bien mieux qu'un rayon prophétique.

On retranche aux représentations ce dernier couplet de Livie comme les autres, par la raison que tout acteur qui n'est pas nécessaire gâte les plus grandes beautés.

EXAMEN DE CINNA,

IMPRIMÉ PAR CORNEILLE A LA SUITE DE SA TRAGÉDIE.

(Page 393, tome III de l'édition de 1817, 12 vol. in-8.)

Ce poëme a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'importans ennemis si j'en disais du mal. Je ne le suis pas assez de moi-même pour chercher des défauts où ils n'en ont pas voulu voir, etc.

Quoique j'aie osé y trouver des défauts, j'oserais dire ici à Corneille : Je souscris à l'avis de ceux qui mettent cette pièce au-dessus de tous vos autres ouvrages; je suis frappé de la noblesse, des sentimens vrais, de la force, de l'éloquence, des grands traits de cette tragédie. Il y a peu de cette emphase et de cette enflure qui n'est qu'une grandeur fausse. Le récit que fait Cinna au premier acte, la délibération d'Auguste, plusieurs traits d'Émilie, et enfin la dernière scène, sont des beautés de tous les temps, et des beautés supérieures. Quand je vous compare surtout aux contemporains qui osaient alors produire leurs ouvrages à côté des vôtres, je lève les épaules, et je vous admire comme un être à part. Qui étaient ces hommes qui voulaient courir la même carrière que vous? Tristan, La Case, Grenaille, Rosiers, Boyer, Colletet, Gaulmin, Gillet, Provais, La Menardière, Magnon, Picou, de Brosse. J'en nommerais cinquante, dont pas un n'est connu, ou dont les noms ne se prononcent qu'en riant. C'est au milieu de cette foule que vous vous éleviez au-delà des bornes connues

de l'art. Vous deviez avoir autant d'ennemis qu'il y avait de mauvais écrivains; et tous les bons esprits devaient être vos admirateurs. Si j'ai trouvé des taches dans *Cinna*, ces défauts même auraient été de très grandes beautés dans les écrits de vos pitoyables adversaires; je n'ai remarqué ces défauts que pour la perfection d'un art dont je vous regarde comme le créateur. Je ne peux ni ajouter ni ôter rien à votre gloire : mon seul but est de faire des remarques utiles aux étrangers qui apprennent votre langue, aux jeunes auteurs qui veulent vous imiter, aux lecteurs qui veulent s'instruire.

(Fin de l'examen.) *C'est l'incommodité des pièces embarrassées, qu'en termes de l'art on nomme* implexes, *par un mot emprunté du latin, telles que sont* Rodogune *et* Héraclius. *Elle ne se rencontre pas dans les simples; mais comme celles-là ont sans doute besoin de plus d'esprit pour les imaginer et de plus d'art pour les conduire, celles-ci n'ayant pas le même secours du côté du sujet, demandent plus de force de vers, de raisonnement et de sentimens pour les soutenir.*

On peut conclure de ces derniers mots, que les pièces simples ont beaucoup plus d'art et de beauté que les pièces implexes. Rien n'est plus simple que l'*Œdipe* et l'*Électre* de Sophocle, et ce sont avec leurs défauts les deux plus belles pièces de l'antiquité. *Cinna* et *Athalie*, parmi les modernes, sont, je crois, fort au-dessus d'*Électre* et d'*Œdipe*. Il en est de même dans l'épique : qu'y a-t-il de plus simple que le quatrième Livre de Virgile? Nos romans, au contraire, sont chargés d'incidens et d'intrigues.

REMARQUES SUR POLYEUCTE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1640.

PRÉFACE DU COMMENTATEUR.

(Page 3, tome IV, in-8. de 1817.)

QUAND on passe de *Cinna* à *Polyeucte*, on se trouve dans un monde tout différent. Mais les grands poètes, ainsi que les grands peintres, savent traiter tous les sujets. C'est une chose assez connue, que Corneille ayant lu sa tragédie de *Polyeucte* chez madame de Rambouillet, où se rassemblaient alors les esprits les plus cultivés, cette pièce y fut condamnée d'une voix unanime, malgré l'intérêt qu'on prenait à l'auteur dans cette maison. Voiture fut député de toute l'assemblée pour engager Corneille à ne pas faire représenter cet ouvrage. Il est difficile de démêler ce qui put porter les hommes du royaume qui avaient le plus de goût et de lumières, à juger si singulièrement. Furent-ils persuadés qu'un martyr ne pouvait jamais réussir sur le théâtre? c'était ne pas connaître le peuple. Croyaient-ils que les défauts que leur sagacité leur fesait remarquer révolteraient le public? c'était tomber dans la même erreur qui avait trompé les censeurs du *Cid*; ils examinaient *le Cid* par l'exacte raison, et ils ne voyaient pas qu'au spectacle on juge par sentiment. Pouvaient-ils ne pas sentir les beautés singulières des rôles de Sévère et de Pauline? Ces beautés, d'un genre si neuf et si déli-

cat, les alarmèrent peut-être. Ils purent craindre qu'une femme qui aimait à la fois son amant et son mari, n'intéressât pas; et c'est précisément ce qui fit le succès de la pièce. On trouvera dans les Remarques quelques anecdotes concernant ce jugement de l'hôtel de Rambouillet. Ce qui est étonnant, c'est que tous ces chefs-d'œuvre se suivaient d'année en année. *Cinna* fut joué en 1639, et *Polyeucte* en 1640. Il est vrai que Lope de Vega, Garnier, Caldéron, composaient encore plus vite, *stantes pede in uno;* mais quand on ne s'asservit à aucune règle, qu'on n'est gêné ni par la rime, ni par la conduite, ni par aucune bienséance, il est plus aisé de faire dix tragédies que de faire *Cinna* et *Polyeucte.*

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE

A LA REINE RÉGENTE.

(Page 8, tome IV.)

Permettez.... que je m'écrie dans mon transport :

Que vos soins, grande reine, enfantent de miracles! etc.

Corneille n'était pas fait pour les sonnets et pour les madrigaux. Il aurait mieux fait de ne se point *écrier dans son transport*. Les vers que Voiture fit cette année-là même pour la reine, en sa présence, sont dans un autre goût et un peu meilleurs :

. . . .
Mais que vous étiez plus heureuse,
Lorsque vous étiez autrefois,
Je ne veux pas dire amoureuse,
La rime le dit toutefois!

C'est un assez plaisant contraste que Voiture loue la reine d'avoir été un peu galante, et que Corneille fasse l'éloge de sa dévotion.

POLYEUCTE,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. **Quoi! vous vous arrêtez aux songes d'une femme!**
De si faibles sujets troublent cette grande âme!

Des songes qui sont des sujets; il était aisé de commencer avec plus d'exactitude et d'élégance; mais la faute est très légère.

V. 3. **Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé**
S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé!

Le mot de *rêver* est devenu trop familier; peut-être ne l'était-il pas du temps de Corneille; il faut observer qu'il avait déjà l'art de varier son style; il nous avertit même dans ses Examens qu'il l'a proportionné à ses sujets. Toutes les pièces des autres auteurs paraissent jetées dans le même moule. Il faut convenir pourtant qu'un connaisseur reconnaîtra toujours le même fonds de style dans les pièces de Corneille qui paraissent le plus diversement écrites. C'est en effet le même tour dans les phrases, toujours un peu de raisonnement dans la passion, toujours des maximes détachées, toujours des pensées retournées en plus d'une manière. C'est le style de Rotrou, avec plus de force, d'élégance et de richesse. La manière du peintre est visible, quelque sujet que traite son pinceau.

V. 5. **Je sais ce qu'est un songe, et le peu de croyance**
Qu'un homme doit donner à son extravagance;

termes de la haute comédie. De plus, *donner de la croyance* n'est pas d'un français pur.

V. 9. **Mais vous ne savez pas ce que c'est qu'une femme,**

est du style bourgeois de la comédie.

V. 10. **Vous ignorez quels droits elle a sur toute l'âme.**

Ce mot *toute* est inutile, et fait languir le vers; une vaine épithète affaiblit toujours la diction et la pensée.

V. 13. **Pauline, sans raison, dans la douleur plongée,**
Craint et croit déjà voir ma mort qu'elle a songée.

On ne peut dire que dans le burlesque, *songer une mort*.

V. 19. **Et mon cœur attendri sans être intimidé,**
N'ose déplaire aux yeux dont il est possédé;

expression impropre, vicieuse; on ne peut dire *être possédé des yeux*.

V. 23. **Par un peu de remise épargnons son ennui,**
Pour faire en plein repos ce qu'il trouble aujourd'hui.

Cela est à peine intelligible. Ce style est trop à la fois négligé et forcé. Pour juger si des vers sont mauvais, mettez-les en prose; si cette prose est incorrecte, les vers le sont. *Épargnons son ennui par un peu de remise, pour faire en plein repos ce qu'il trouble.* Vous voyez combien une telle phrase révolte. Les vers doivent avoir la clarté, la pureté de la prose la plus correcte; et l'élégance, la force, la hardiesse, l'harmonie de la poésie.

Ce qui est assez singulier, c'est que Corneille, dans la première édition de *Polyeucte*, avait mis :

Remettons ce dessein qui l'accable d'ennui,
Nous le pourrons demain aussi-bien qu'aujourd'hui,

et dans toutes les autres éditions qu'il fit faire, il corrigea ces deux vers de la manière dont nous les imprimons dans le texte. Apparemment on avait critiqué *remettre un dessein*, parce qu'on remet à un autre jour l'accomplissement, l'exécution, et non pas le dessein. On avait pu blâmer aussi, *nous le pourrons demain*; parce que ce *le* se rapporte à *dessein*, et que *pouvoir un dessein* n'est pas français. Mais en général il vaut mieux pécher un peu contre l'exactitude de la syntaxe, que de faire des vers obscurs et mal tournés. La première manière était, à la vérité, un peu fautive, mais elle vaut beaucoup mieux que la seconde. Tout cela prouve que la versification française est d'une difficulté presque insurmontable.

V. 27. Et Dieu qui tient votre âme et vos jours dans sa main,
Promet-il à vos vœux de le vouloir demain?

Est-ce Dieu qui *promet de vouloir demain*, ou qui promet que Polyeucte voudra? Un écrivain ne doit jamais tomber dans ces amphibologies; on ne les permet plus.

V. 29. Il est toujours tout juste et tout bon; mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace.
Après certains momens que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs.

Tous ces vers sont rampans, trop négligés, trop du style familier des livres de dévotion. *Après certains momens, etc.*, cela sent plus le style comique que le tragique.

V. 34. Le bras qui la versait en devient plus avare.

Il y avait dans les premières éditions :

Le bras qui la versait s'arrête et se courrouce;
Notre cœur s'endurcit, et sa pointe s'émousse.

Il faut avouer qu'aujourd'hui on ne souffrirait pas *un bras qui verse une grâce.*

V. 39. Et pour quelques soupirs qu'on vous a fait ouïr,
Sa flamme se dissipe et va s'évanouir.

Ce mot *ouïr* ne peut guère convenir à des *soupirs.* Quand Racine, dans son style châtié, toujours élégant, toujours noble, et d'autant plus hardi qu'il le paraît moins, fait dire à Andromaque :

. . . . . . Ah ! seigneur, vous entendiez assez
Des soupirs qui craignaient de se voir repoussés ;

le mot d'*entendre* signifie là *comprendre, connaître. Vous connaissiez mon cœur par mes soupirs.*

V. 53. Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse.

Ce langage familier de la dévotion parut d'abord extraordinaire ; on venait de jouer *Sainte Agnès*, d'un Puget de La Serre. Elle était tombée ; sa chute donna mauvaise opinion de *Saint Polyeucte* à l'hôtel de Rambouillet. Le cardinal de Richelieu le condamna comme *le Cid.* C'est ce que nous apprend l'abbé Hedelin d'Aubignac, ennemi de Corneille, et qui croyait être son maître.

Remarquez que cette périphrase, *l'ennemi du genre humain*, est noble, et que le nom propre eût été ridicule. Le vulgaire se représente le diable avec des cornes et une longue queue. *L'ennemi du genre humain* donne l'idée d'un être terrible qui combat contre Dieu même. Toutes les fois qu'un mot présente une image, ou basse, ou dégoûtante, ou comique, ennoblissez-la par des images accessoires ; mais aussi ne vous piquez pas de vouloir ajouter une grandeur vaine à ce qui est imposant par soi-même. Si vous voulez exprimer que le roi

vient, dites, *le roi vient;* et n'imitez pas le poète qui, trouvant ces mots trop communs, dit :

> Ce grand roi roule ici ses pas impérieux.

V. 54. Ce qu'il ne peut de force il l'entreprend de ruse.

De force, *de ruse*, cela est lâche, et n'est pas d'un français pur. On n'entreprend point de ruse.

V. 55. Jaloux des bons desseins qu'il tâche d'ébranler,
Quand il ne peut les rompre, il pousse à reculer.

Les rompre, *demi-rompu*, *rompez*. Ce mot *rompre*, si souvent répété, est d'autant plus vicieux, qu'on ne dit ni *rompre un dessein*, ni *rompre un coup*.

V. 57. D'obstacle sur obstacle il va troubler le vôtre,
Aujourd'hui par des pleurs, chaque jour par quelque autre.

Après *par des pleurs*, il fallait spécifier un autre obstacle. *Chaque jour par quelque autre;* il semble que ce soit par quelque autre pleur. Le sens est clair, à la vérité, mais la phrase ne l'est pas.

> Ici le sens me choque, et plus loin c'est la phrase.
> (BOILEAU.)

Ces petites négligences multipliées se font plus sentir à la lecture qu'au théâtre; rien ne doit echapper aux lecteurs qui veulent s'instruire. Quand Virgile eut appris aux Romains à faire des vers toujours nobles et élégans, il ne fut plus permis d'écrire comme Ennius.

V. 87. Sur mes pareils, Néarque, un bel œil est bien fort.

On ne dirait plus aujourd'hui, *sur mes pareils*, ni *un bel œil*. Ce terme de *pareil*, dont Rotrou et Corneille se sont toujours servis, et que Racine n'employa jamais, semble caractériser une petite vanité bourgeoise. *Un bel œil*, est toujours ridicule, et beaucoup plus dans un mari que dans un amant. *Fâcher un bel œil*, est encore pis.

V. 101. . . . . Apaisez donc sa crainte.

On apaise la colère et non la crainte.

V. 104. Fuyez un ennemi qui sait votre défaut,
Qui le trouve aisément, qui blesse par la vue,
Et dont le coup mortel vous plaît quand il vous tue.

Plusieurs personnes ont cru que Néarque ne devait pas parler ainsi d'une épouse. Que dirait-il de plus si c'était une maîtresse? Le mot *tue* semble ici un peu trop fort; car, après tout, une complaisance de quelques heures pour sa femme tuerait-elle l'âme de Polyeucte?

SCÈNE II.

V. 7. Mais enfin il le faut.

Voilà trois fois de suite *il le faut*. Cette inadvertance n'ôte rien à l'intérêt qui commence à naître dès la première scène; et quoique le style soit souvent incorrect et négligé, il est toujours au-dessus de son siècle.

V. 15. Ne craignez rien de mal pour une heure d'absence,

est encore du style comique.

SCÈNE III.

V. 5. Tu vois, ma Stratonice, en quel siècle nous sommes.
Voilà notre pouvoir sur les esprits des hommes.

Ces deux vers sentent la comédie. Le peu de rimes de notre langue fait que, pour rimer à *hommes*, on fait venir comme on peut *le siècle où nous sommes*, *l'état où nous sommes*, *tous tant que nous sommes*.

Cette gêne ne se fait que trop sentir en mille occasions, et c'est une des preuves de la prodigieuse supériorité des langues grecque et latine sur les langues modernes. La seule ressource est d'éviter, si l'on peut,

ces malheureuses rimes, et de chercher un autre tour; la difficulté est prodigieuse, mais il la faut vaincre.

V. 11. **Mais après l'hyménée ils sont rois à leur tour.**

Ce vers a passé en proverbe. Il n'est pas à la vérité de la haute tragédie, mais cette naïveté ne peut déplaire.

Et tragicus plerumquè dolet sermone pedestri.

Il y a ici une remarque bien plus importante à faire. Il s'agit de la vie de Polyeucte. Pauline croit que le fanatique Néarque va livrer son mari aux mains des assassins, et elle s'amuse à dire : *Voilà notre pouvoir sur les hommes dans le siècle où nous sommes, etc.* Si elle est réellement si effrayée, si elle craint pour la vie de Polyeucte, c'est de cette crainte qu'elle devait d'abord parler; elle devait même la confier à son mari, et ne pas attendre son départ pour raconter son rêve à une confidente.

V. 12. **Polyeucte pour vous ne manque point d'amour.**

Manquer d'amour, est d'une prose trop faible.

V. 13. **S'il ne vous traite ici d'entière confidence....**

Cela n'est pas français; c'est un barbarisme de phrase.

V. 14. **S'il part malgré vos pleurs, c'est un trait de prudence;**

expression de la haute comédie, mais que la tragédie peut souffrir.

V. 15. **Sans vous en affliger, présumez avec moi**
Qu'il est plus à propos qu'il vous cèle pourquoi.

Ce dernier vers ou cette ligne tient trop du bourgeois. C'est une règle assez générale qu'un vers héroïque ne doit guère finir par un adverbe, à moins que cet adverbe se fasse à peine remarquer comme adverbe; je ne le verrai *plus*, je ne l'aimerai *jamais*. *Pourquoi*

pourrait être employé à la fin d'un vers quand le sens est suspendu.

> Eh ! comment et pourquoi
> Voulez-vous que je vive,
> Quand vous ne vivez pas pour moi? (QUINAULT.)

Mais alors ce *pourquoi* lie la phrase. Vous ne trouverez jamais dans le style noble : *Il m'a dit pourquoi; je sais pourquoi;* la nuance du simple et du familier est délicate, il faut la saisir.

V. 18. Il est bon qu'un mari nous cache quelque chose.

Ce vers est absolument comique, et même burlesque.

V. 21. On n'a tous deux qu'un cœur qui sent mêmes traverses.

Cette expression ne paraît pas d'abord française, elle l'est cependant. *Est-on allé là? on y est allé deux;* mais c'est un gallicisme qui ne s'emploie que dans le style très familier. *Mêmes traverses, fonctions diverses;* cela n'est pas assez élégamment écrit, et l'idée est un peu subtile; rien n'est véritablement beau que ce qui est écrit naturellement, avec élégance et pureté : on ne saurait trop avoir ces règles devant les yeux.

V. 23. Et la loi de l'hymen qui vous tient assemblés,
N'ordonne pas qu'il tremble alors que vous tremblez.

Le mot propre est *unis;* on ne peut se servir de celui d'*assembler* que pour plusieurs personnes.

V. 29. Un songe en notre esprit passe pour ridicule....
Mais il passe dans Rome, avec autorité,
Pour fidèle miroir de la fatalité.

Les mots de *ridicule* et de *miroir* doivent être bannis des vers héroïques; cependant on pourrait se servir du terme *ridicule* pour jeter de l'opprobre sur quelque chose que d'autres respectent. Tout dépend de l'art avec lequel les mots sont placés.

Il est à remarquer que du temps de l'empereur Décie, les Romains n'avaient nulle foi aux songes; les honnêtes gens ne connaissaient plus de superstitions. On dit bien *miroir de l'avenir*, parce qu'on est supposé voir l'avenir comme dans un miroir. Mais on ne peut dire *miroir de la fatalité*, parce que ce n'est pas cette fatalité qu'on voit, mais les événemens qu'elle amène.

V. 33. Quelque peu de crédit que chez vous il obtienne, etc.

Le mot de *crédit* est impropre. Un songe n'obtient point de crédit.

V. 37. A raconter ses maux souvent on les soulage.

Ce vers est un peu familier, et il faut *en racontant*, et non *à raconter*.

V. 43. Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un cœur qui n'a pas combattu.

Plusieurs personnes ont trouvé que Pauline ne devait pas débuter par dire un peu crûment qu'elle a eu d'*autres amours*, et qu'une coquette ne s'exprimerait pas autrement. D'autres disent que Corneille avait la simplicité d'un grand homme, et qu'il la donne à Pauline.

On peut remarquer ici que Corneille étale presque toujours en maxime ce que Racine mettait en sentiment. Il y a peut-être une espèce d'appareil, une petite affectation dans une nouvelle mariée, à dire ainsi, qu'une femme d'honneur peut raconter ses amours. On sent que c'est le poète qui débite ses pensées et qui prépare une excuse pour Pauline. Si Pauline n'avait pas combattu, voudrait-elle qu'on doutât de sa conduite? Une femme est-elle moins estimée pour n'avoir aimé que son mari? faut-il absolument qu'elle ait un autre amour pour qu'on ne doute pas de sa vertu?

V. 45. **Dans Rome où je naquis, ce malheureux visage**
D'un chevalier romain captiva le courage.

Cette expression est condamnée comme burlesque.

V. 49. **Est-ce lui....**
Qui leur tira mourant la victoire des mains?

Tirer la victoire des mains, expression impropre et un peu basse aujourd'hui; peut-être ne l'était-elle pas alors.

V. 52. **Et fit tourner le sort des Perses aux Romains?**

Le sort ne peut être employé pour *la victoire;* mais le sens est si clair, qu'il ne peut y avoir d'équivoque. *Tourner le sort*, n'est pas heureux.

V. 65. **La digne occasion d'une rare constance!**

Stratonice pourrait parler ainsi avant le mariage, mais non après. Ce vers est trop d'une soubrette.

V. 66. **Dis plutôt d'une indigne et folle résistance.**
Quelque fruit qu'une fille en puisse recueillir,
Ce n'est une vertu que pour qui veut faillir.

Le fruit recueilli par une fille, ne présente pas un sens clair; et si par ce fruit Pauline entend la possession d'un amant, ce discours paraît peu convenable à une nouvelle mariée. Racine a employé cette expression dans *Phèdre :*

Hélas! du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit

Mais cela veut dire, *je n'ai jamais goûté de douceur dans ma passion criminelle.*

V. 69. **Parmi ce grand amour que j'avais pour Sévère,**
J'attendais un époux de la main de mon père.

Parmi ce grand amour, est un solécisme. *Parmi* demande toujours un pluriel ou un nom collectif.

V. 81. **Et lui, désespéré, s'en alla dans l'armée**
Chercher d'un beau trépas l'illustre renommée.

La *renommée* ne convient point à *trépas*. Ce mot ne regarde jamais que la personne, parce que *renommée* vient de *nom*. La renommée d'un guerrier; la gloire d'un *trépas*; mais la poésie permet ces licences.

V. 91. Je donnai par devoir à són affection
Tout ce que l'autre avait par inclination.

Rien ne paraît plus neuf, plus singulier, et d'une nuance plus délicate. Quoi qu'on en dise, ce sentiment peut être très naturel dans une femme sensible et honnête. Ceux qui ont dit qu'ils ne voudraient de Pauline ni pour femme, ni pour maîtresse, ont dit un bon mot qui ne dérobe rien à la beauté extraordinaire du caractère de Pauline. Il serait à souhaiter que ces vers fussent aussi délicats par l'expression que par le sentiment. *Affection*, *inclination*, ne terminent pas un vers heureusement.

V. 93. Si tu peux en douter, juge-le par la crainte
Dont en ce triste jour tu me vois l'âme atteinte.

Il faut éviter ces *le* après les verbes. *Jugez-en*, ne serait pas moins dur.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux. (Boileau.)

V. 114. Hélas! c'est de tout point ce qui me désespère....
Là, ma douleur trop forte a brouillé ces images,
Le sang de Polyeucte a satisfait leurs rages.

De tout point, *brouiller des images*, sont des termes bannis du tragique. *Rages* ne se dit plus au pluriel; je ne sais pourquoi; car il fesait un très bel effet dans Malherbe et dans Corneille. Craignons d'appauvrir notre langue.

Plusieurs personnes ont entendu dire au marquis de Saint-Aulaire, mort à l'âge de cent ans, que l'hôtel de Rambouillet avait condamné ce songe de Pauline. On disait que dans une pièce chrétienne, ce songe est

envoyé par Dieu même, et que dans ce cas Dieu, qui a en vue la conversion de Pauline, doit faire servir ce songe à cette même conversion; mais qu'au contraire il semble uniquement fait pour inspirer à Pauline de la haine contre les chrétiens; qu'elle voit des chrétiens qui assassinent son mari, et qu'elle devait voir tout le contraire.

...... Des chrétiens une impie assemblée
A jeté Polyeucte aux pieds de son rival.

Ce qu'on pourrait encore reprocher peut-être à ce songe, c'est qu'il ne sert de rien dans la pièce; ce n'est qu'un morceau de déclamation. Il n'en est pas ainsi du songe d'Athalie, envoyé exprès par le Dieu des Juifs; il fait entrer Athalie dans le temple, pour lui faire rencontrer ce même enfant qui lui est apparu pendant la nuit, et pour amener l'enfant même, le nœud et le dénoûment de la pièce. Un pareil songe est à la fois sublime, vraisemblable, intéressant et nécessaire. Celui de Pauline est à la vérité un peu hors d'œuvre, la pièce peut s'en passer. L'ouvrage serait sans doute meilleur s'il y avait le même art que dans *Athalie*; mais si ce songe de Pauline est une moindre beauté, ce n'est point du tout un défaut choquant; il y a de l'intérêt et du pathétique. On fait souvent des critiques judicieuses qui subsistent; mais l'ouvrage qu'elles attaquent subsiste aussi. Je ne sais qui a dit que ce songe est envoyé par le diable.

V. 121. Voilà quel est mon songe. —

STRATONICE.

Il est vrai qu'il est triste.

Cette naïveté fait toujours rire le parterre; je n'en ai jamais trop connu la raison. On pouvait s'exprimer avec

un tour plus noble; mais la simplicité n'est-elle pas permise dans une confidente? ses expressions ici ne sont point comiques.

A l'égard du songe, s'il n'a pas l'extrême mérite de celui d'Athalie, qui fait le nœud de la pièce, il a celui de Camille; il prépare.

V. 123. La vision de soi peut faire quelque horreur.

La vision est banni du genre noble, et *de soi* l'est de tous les genres.

SCÈNE IV.

V. 5. Sévère n'est point mort.

PAULINE.

Quel mal nous fait sa vie?

Sévère n'est point mort.... Ce mot seul fait un beau coup de théâtre. Et combien la réponse de Pauline est intéressante! Que le lecteur me pardonne de remarquer quelquefois ces beautés, qu'il sent assez sans qu'on les lui indique.

V. 9. Le destin aux grands cœurs si souvent mal propice
Se résout quelquefois à leur faire justice.

Il n'y a que ce mot *mal propice* qui gâte cette belle et naturelle réflexion de Pauline. *Mal* détruit *propice*. Il faut *peu propice*.

V. 11. Il vient ici lui-même. — Il vient! — Tu vas le voir. —
C'en est trop; mais comment le pouvez-vous savoir?

Il n'est pas naturel qu'un gouverneur d'Arménie ne sache pas de si grands événemens arrivés dans la Perse qui touche à l'Arménie, et qu'il ne les apprenne que par l'arrivée de Sévère. Il ne paraît pas convenable qu'il ne soit instruit que par un subalterne, à qui les gens de Sévère ont parlé. Il est encore assez extraordinaire que Sévère (devenu tout d'un coup favori, sans que le

gouverneur d'Arménie en ait rien su) quitte la cour et l'armée pour aller faire sans raison un sacrifice qu'il pouvait mieux faire sur les lieux. Qu'eût-on dit de Turenne, s'il eût quitté l'Alsace pour aller faire chanter un *Te Deum* en Champagne? Mais Sévère vient pour épouser Pauline. L'Arménie est frontière de Perse; il a dû savoir que Pauline était mariée; il a dû s'informer d'elle tous les jours. Félix n'a point marié sa fille sans en avertir l'empereur. Il fallait inventer une fable qui fût plus vraisemblable. Toutefois le défaut de vraisemblance laisse souvent subsister l'intérêt. Le spectateur est entraîné par les objets présens, et on pardonne presque toujours ce qui amène de grandes beautés.

V. 14. **Un gros de courtisans en foule l'accompagne.**

Ce vers convient moins à un gouverneur de province qu'à un homme du commun, que cette foule de suivans éblouit. Le récit de toutes ces aventures, arrivées dans le voisinage de Félix, fait trop voir que Félix devait en être instruit. Cette cure secrète de Sévère est un mauvais artifice, qui n'empêche pas que la cure ne soit publique. L'auteur, en voulant ménager une surprise, a oublié toute la vraisemblance.

V. 22. **Vous savez les honneurs qu'on fit faire à son ombre.**

Il faudrait, *qu'on rendit.*

V. 23. **Après qu'entre les morts on ne le put trouver;**
Le roi de Perse aussi l'avait fait enlever.

Ces vers sont trop négligés; la syntaxe y est violée. *Le roi de Perse l'avait fait enlever; qu'on ne put le trouver;* c'est un solécisme : ce *que* ne se rapporte à rien. Ce récit d'ailleurs est trop dans la forme d'une relation. C'est dans ces détails qu'il faut déployer les richesses et les ressources de la langue.

V. 33. **Il en fit prendre soin, la cure en fut secrète.**

Pourquoi la cure en fut-elle secrète? cela n'est point du tout vraisemblable. On ne fait point guérir secrètement un guerrier dont on honore la valeur publiquement.

V. 49. **L'empereur qui lui montre une amour infinie,**
Après ce grand succès l'envoie en Arménie.

Il n'est point du tout naturel que l'empereur envoie son libérateur et son favori en Arménie porter une nouvelle.

V. 55. **Et j'ai couru, seigneur, pour vous y disposer.**

Ce *disposer* ne se rapporte à rien; il veut dire *pour vous disposer à le recevoir.*

V. 56. **Ah! sans doute, ma fille, il vient pour t'épouser.**

Cette idée de Félix, que Sévère vient pour épouser sa fille, condamne encore son ignorance. Sévère ne devait-il pas lui expédier un exprès de la frontière, lui écrire, l'instruire de tout, et lui demander Pauline? N'était-il pas infiniment plus raisonnable que Félix dît à sa fille : Sévère n'est point mort, il arrive, il m'écrit, il vous demande pour épouse? En ce cas, Pauline ne lui aurait pas répondu par ce vers comique : *Cela pourrait bien être.* Mais ici elle doit répondre : *Cela ne doit pas être;* il fait trop peu de cas de vous, il ne vous écrit point; vous ne savez sa victoire que par ses valets; s'il voulait m'épouser, il ne vous traiterait pas avec tant de mépris.

V. 68. **Ton courage était bon, ton devoir l'a trahi.**

On dit bien dans le style familier, *tu as bon courage,* mais non pas, *ton courage est bon.* L'auteur veut dire, *tu pensais mieux que moi.... le ciel t'inspirait.... ton cœur ne se trompait pas.*

V. 73. **Ménage en ma faveur l'amour qui le possède,**
Et d'où provient mon mal fais sortir le remède.

Félix n'annonce-t-il pas par ce vers le caractère le plus bas et le plus lâche? Ces expressions bourgeoises, *fais sortir le remède*, ne portent-elles pas dans l'esprit l'idée que sa fille doit faire des caresses à Sévère pour l'apaiser? Devait-il craindre qu'un courtisan poli d'un empereur juste vînt persécuter le père et la fille, parce qu'il n'a pas épousé Pauline? Ne serait-ce pas en partie la raison pour laquelle l'hôtel de Rambouillet et le cardinal de Richelieu refusèrent leur suffrage à *Polyeucte*?

V. 82. **Il est toujours aimable, et je suis toujours femme.**

Ce combat de Pauline, qui dit deux fois qu'elle est femme, et de Félix qui, malgré ce danger, veut absolument que Pauline voie son ancien amant, n'aurait-il pas quelque chose de comique plus que de tragique? *Je suis toujours femme*, est une expression bourgeoise.

V. 84. **Je n'ose m'assurer de toute ma vertu.**

Cela contredit ce bel hémistiche, *elle vaincra sans doute*. Il n'est point du tout convenable qu'une femme dise, *je ne réponds pas de ma vertu;* mais qu'elle le dise après quinze jours de mariage, cela paraît bien peu décent.

V. 85. **Je ne le verrai point. — Il faut le voir, ma fille,**
Ou tu trahis ton père et toute ta famille.

Malheureuse preuve de l'esclavage de la rime. *Toute ta famille* pour rimer à *fille;* toute la *province* pour rimer à *prince:* on ne tombe plus guère aujourd'hui dans ces fautes; mais la rime gêne toujours, et met souvent de la langueur dans le style.

V. 96. Jusqu'au-devant des murs je vais le recevoir.

On va au-devant de quelqu'un, mais non au-devant des murs. On va le recevoir hors des murs, au-delà des murs.

V. 97. Rappelle cependant tes forces étonnées.

On n'a jamais dit *les forces* d'une femme en pareil cas.

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. Cependant que Félix donne ordre au sacrifice,
Pourrai-je prendre un temps à mes vœux si propice?

Il est bien peu décent, bien peu naturel, que Sévère n'ait pas encore vu le gouverneur, et que ce gouverneur aille faire l'office de prêtre, au lieu de recevoir Sévère. Mais si Félix est allé le recevoir *hors des murs*, comment Polyeucte ne l'a-t-il pas accompagné? comment n'a-t-on point parlé de Pauline? Il est inconcevable que Sévère ignore que Pauline est mariée, et qu'il l'apprenne par son écuyer Fabian. Où parle ici Sévère? dans la maison du gouverneur, dans un appartement où Pauline va bientôt le trouver; et il n'a point vu ce gouverneur, et il ignore que ce gouverneur a marié sa fille! Tout cela, encore une fois, justifierait le cardinal de Richelieu et l'hôtel de Rambouillet, si leur jugement n'était condamné par les beautés de cette pièce. Il y a surtout de l'intérêt, et l'intérêt fait tout passer. Le cœur oublie toutes les inconséquences quand il est touché.

V. 3. Pourrai-je voir Pauline, et rendre à ses beaux yeux
L'hommage souverain que l'on va rendre aux dieux?

Ces expressions sont-elles convenables? tout cela ne

justifie-t-il pas l'hôtel de Rambouillet? Il a des lettres *de faveur* pour épouser Pauline, et il ne les a pas montrées! Il vient pourtant *immoler toutes ses volontés aux beautés* de sa maîtresse.

V. 25. Portez en lieu plus haut l'honneur de vos caresses:
Vous trouverez à Rome assez d'autres maîtresses.

Cela est-il de la dignité de la tragédie? Corneille retourne ici ce vers du vieil Horace:

. . . . Vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome;

et cet autre de don Diègue: *Il est tant de maîtresses.* Mais *porter l'honneur de ses caresses en lieu plus haut*, est intolérable.

V. 37. Ainsi ce rang est sien, cette faveur est sienne.

Comment ce rang peut-il être sien, c'est-à-dire appartenir à Pauline? C'est, dit-il, parce qu'il a voulu mourir quand on n'a pas voulu de lui. Est-ce ainsi que Didon parle dans Virgile? Un homme passionné épuise-t il ainsi son esprit à chercher de si fausses raisons? Les Italiens à qui on reproche les *concetti*, en ont-ils de plus condamnables? *Rang sien*, *faveur sienne*, expressions de comédie. Voyez avec quelle noble élégance Titus, dans Racine, dit qu'il doit tout à Bérénice:

Bérénice me plut. Que ne fait point un cœur
Pour plaire à ce qu'il aime et gagner son vainqueur!
Je prodiguai mon sang. Tout fit place à mes armes.
Je revins triomphant: mais le sang et les larmes
Ne me suffisaient pas pour mériter ses vœux.
J'entrepris le bonheur de mille malheureux.
On vit de toutes parts mes bontés se répandre.
Heureux et plus heureux que tu ne peux comprendre,
Quand je pouvais paraître à ses yeux satisfaits,

Chargé de mille cœurs conquis par mes bienfaits !
Je lui dois tout, Paulin....

Cette élégance est absolument nécessaire pour constituer un ouvrage parfait. Je ne prétends pas dépriser Corneille; mon commentaire n'est ni un panégyrique, ni une censure, mais un examen impartial. La perfection de l'art est mon seul objet.

V. 41. **As-tu vu des froideurs quand tu l'en as priée ?**

Ce petit artifice de ne pas apprendre tout d'un coup à Sévère que Pauline est mariée, est peut-être un ressort indigne de la tragédie : on voit trop que l'auteur prend ses avantages pour ménager une surprise; et encore la surprise n'est pas naturelle : car il n'est pas possible qu'on ignore un moment dans la maison de Félix le mariage de sa fille; il a dû le savoir en mettant le pied dans l'Arménie.

V. 42. **Je tremble à vous le dire; elle est.... — Quoi ? — Mariée.**

Comment s'exprimerait-on autrement dans la comédie? Quelle idée peut avoir Sévère en disant *quoi ?* que peut-il soupçonner? il sait que Pauline est vivante, qu'elle est honorée. Ce *quoi* n'est là que pour faire dire à Fabian, *mariée;* et Sévère devait le savoir tout aussibien que Fabian. Remarquez toutefois que, malgré tous ces défauts contre la vraisemblance, il règne dans cette scène un très grand intérêt; et c'est là ce qui fait le succès des tragédies. Ce mouvement d'intérêt diminuerait beaucoup si les spectateurs étaient tous des censeurs éclairés. Mais le public est composé d'hommes qui se laissent entraîner au sentiment.

V. 43. **Soutiens-moi, Fabian; ce coup de foudre est grand,**
Et frappe d'autant plus que plus il me surprend.

Ce coup de foudre, est d'un héros de roman. Quand

l'expression est trop forte pour la situation, elle devient comique. Et comment un coup de foudre *frappe-t-il d'autant plus qu'il surprend?* Il faut que la métaphore soit juste.

V. 47. **De pareils déplaisirs accablent un grand cœur;**
La vertu la plus mâle en perd toute vigueur;
Et quand d'un feu si beau les âmes sont éprises,
La mort les trouble moins que de telles surprises.

Ces quatre vers refroidissent. C'est l'auteur qui parle, et non pas le personnage. On ne débite pas des lieux communs quand on est profondément affligé. Corneille tombe trop souvent dans ce défaut.

V. 52. **Pauline est mariée! — Oui, depuis quinze jours.**

Quoi! elle est mariée depuis quinze jours, et Sévère n'en a rien su en venant en Arménie? Plus j'y réfléchis, plus cela me paraît absurde; et cependant on se sent remué, attendri à la représentation; grande preuve qu'il ne s'agit pas au théâtre d'avoir raison, mais d'émouvoir.

V. 73. **Vous vous échapperez sans doute en sa présence.**

Expression bourgeoise.

V. 75. **Dans un tel entretien il suit sa passion,**
Et ne pousse qu'injure et qu'imprécation.

Cela n'est ni noble ni français.

V. 82. **Son devoir m'a trahi, mon malheur et son père.**

Voilà où il est beau de s'élever au-dessus des règles de la grammaire. L'exactitude demanderait *son devoir, et son père, et mon malheur m'ont trahi;* mais la passion rend ce désordre de paroles très beau; on peut dire seulement que *trahi* n'est pas le mot propre.

V. 83. **Mais son devoir fut juste, et son père eut raison;**
J'impute à mon malheur toute la trahison.

Un devoir ne peut être ni juste, ni injuste : mais la

justice consiste à faire son devoir; il n'y a point eu là de trahison.

V. 85. **Un peu moins de fortune, et plutôt arrivée,**
Eût gagné l'un par l'autre, et me l'eût conservée.

L'un par l'autre, ne se rapporte à rien; on devine seulement qu'il eût gagné Félix par Pauline. Il faut éviter en poésie ces termes, *celui-ci*, *celui-là*, *l'un*, *l'autre*, *le premier*, *le second*, tous termes de discussion, tous d'une prose rampante, qui ne peuvent être employés qu'avec une extrême circonspection.

V. 88. **Laisse-la-moi donc voir, soupirer et mourir.**

Un général d'armée qui vient en Arménie *soupirer et mourir*, en rondeau, paraît très ridicule aux gens sensés de l'Europe. Cette imitation des héros de la chevalerie infectait déjà notre théâtre dans sa naissance; c'est ce que Boileau appelle *mourir par métaphore*. L'écuyer Fabian qui parle des *vrais amans*, est encore un écuyer de roman. Tout cela est vrai; et il n'est pas moins vrai que l'amour de Sévère intéresse, parce que tous ses sentimens sont nobles.

On n'insiste pas ici sur *la douceur infinie de l'hymen*, sur ces expressions : *Éclaircis-moi ce point; vous vous échapperez; ne pousse qu'injure; et les premiers mouvemens des vrais amans*. Il est peut-être un peu étrange que Pauline ait parlé de ces premiers mouvemens à l'écuyer Fabian; mais enfin tout cela n'ôte rien à l'intérêt théâtral.

SCÈNE II.

V. 3. **Pauline a l'âme noble, et parle à cœur ouvert.**

Plus on a l'âme noble, moins on doit le dire. L'art consiste à faire voir cette noblesse sans l'annoncer.

Racine n'a jamais manqué à cette règle. Corneille fait toujours dire à ses héros qu'ils sont grands; ce serait les avilir, s'ils pouvaient l'être. L'opposé de la magnanimité est de se dire magnanime. Ce n'est guère que dans un excès de passion, dans un moment où l'on craint d'être avili, qu'il est permis de parler ainsi de soi-même.

V. 4. **Le bruit de votre mort n'est point ce qui vous perd.**

Ce qui vous perd, n'est pas tout-à-fait le mot propre. Une femme qui a manqué un mariage si avantageux ne doit pas dire à un homme tel que Sévère : *Vous êtes perdu*, parce que vous n'êtes pas à moi.

V. 9. **Je découvrais en vous d'assez illustres marques,**
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques.

Ces *marques* pour rimer à *monarques* reviennent souvent et ne doivent jamais paraître dans la poésie, à moins que ces *marques* ne signifient quelque chose. La plus grande de toutes les difficultés est de faire tellement ses vers que le lecteur n'aperçoive pas qu'on a été occupé de la rime. Dirait-on en prose : Le prince Eugène avait des marques qui l'égalaient aux monarques?

V. 12. **De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix,**
Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi.

Pauline, Romaine, parle peut-être trop de monarque et de couronne à un Romain; il semble qu'elle parle à un Perse. Elle vivait, à la vérité, sous un empereur; mais jamais empereur ne donna de royaume à un Romain. C'est un discours ordinaire que l'auteur met ici dans la bouche de Pauline; mais c'est précisément à Pauline qu'il ne convenait pas.

V. 19. Que vous êtes heureuse, et qu'un peu de soupirs
Fait un aisé remède à tous vos déplaisirs !

On ne peut dire correctement, *un peu de soupirs*, *un peu de larmes*, *un peu de sanglots*, comme on dit : *un peu d'eau*, *un peu de pain*. On dira bien, *elle a versé peu de larmes*, mais non pas *un peu de larmes* ; *elle a peu de douleur*, *peu d'amour*, non *un peu de douleur*, *un peu d'amour*; *elle a peu de chagrin*, et non *un peu de chagrin*, *etc*.

Fait un aisé remède à, n'est pas français. On remédie à des maux, on les répare, on les adoucit, on en console. *Remède* n'est admis dans la poésie noble qu'avec une épithète qui l'ennoblit :

D'un incurable amour remèdes impuissans.

V. 27. Qu'un peu de votre humeur, ou de votre vertu,
Soulagerait les maux de ce cœur abattu!

On voit assez qu'*un peu de votre humeur* tient du style comique.

V. 43. Et quoique le dehors soit sans émotion,
Le dedans n'est que trouble et que sédition.

Le dehors et *le dedans* ne sont pas du style noble.

V. 51. . . . . Il n'a point déçu
Le généreux espoir que j'en avais conçu ;
Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome, etc.

On cherche à quoi se rapporte ce *le*, et on trouve que c'est à *espoir*; c'est donc le devoir qui a vaincu un *espoir*. Ces phrases obscures, ces expressions impropres et forcées ne seraient pas pardonnées aujourd'hui dans de bons ouvrages, c'est-à-dire dans des ouvrages dignes de la critique. On a substitué *me* à *le* dans quelques éditions.

V. 57. C'est cette vertu même à nos désirs cruelle,
Que vous louïez alors en blasphémant contre elle.

Louïez, *louer*, *blasphémer*, termes qu'on eût dû corriger, car *louïez* est désagréable à l'oreille : *blasphémer* n'est point convenable. *Vous blasphémiez contre ma vertu;* cela ne peut se dire ni en vers ni en prose. Une femme doit faire sentir qu'elle est vertueuse, et ne jamais dire *ma vertu*. Voyez si Monime, dont Mithridate voulut faire sa concubine, et qui est attaquée par les deux enfans de ce prince, dit jamais *ma vertu*.

V. 61. **Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère**
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère.

Un devoir ne peut être ni *ferme* ni *faible;* c'est le cœur qui l'est. Mais le sens est si clair, que le sentiment ne peut être affaibli.

V. 71. **Faites voir des défauts qui puissent à leur tour**
Affaiblir ma douleur avecque mon amour.

Des critiques sévères, mais justes, peuvent dire que cela est d'une galanterie un peu comique. *Madame, faites-moi voir des défauts, afin que je vous aime moins.* De plus, le seul défaut que Pauline montre, serait trop d'amour pour Sévère; certainement il n'en aimerait pas moins sa maîtresse. La pensée est donc fausse, recherchée, alambiquée.

V. 75. **Ces pleurs en sont témoins....**

Ils en sont la preuve. Sévère est témoin; mais *témoin* peut signifier *preuve*.

V. 77. **Trop rigoureux effets d'une aimable présence !....**

D'une aimable présence, est une expression d'idylle. Monime, en exprimant le même sentiment, dit :

Je verrais en secret mon âme déchirée
Revoler vers le bien dont elle est séparée.

Plus une situation est délicate, plus l'expression doit l'être.

V. 93. Est-il rien que sur moi cette gloire n'obtienne?
Elle me rend les soins que je dois à la mienne....
.... Je vais.... remplir.... par une mort pompeuse
De mes premiers exploits l'attente avantageuse.

Rend les soins, mort pompeuse, etc. tous mots impropres.

V. 99. Si toutefois après ce coup mortel du sort,
J'ai de la vie assez pour chercher une mort.

Ces pensées affectées, ces idées plus recherchées que naturelles, étaient les vices du temps.

V. 107. Puisse trouver Sévère, après tant de malheur,
Une félicité digne de sa valeur! —
Il la trouvait en vous. — Je dépendais d'un père.

Ces sentimens sont touchans; ce dernier vers convient aussi-bien à la tragédie qu'à la comédie, parce qu'il est noble autant que simple; il y a tendresse et précision.

V. 111. Adieu, trop vertueux objet et trop charmant. —
Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.

Ces vers-ci sont un peu de l'églogue. Quand les malheurs de l'amour ne consistent qu'à aller dans sa chambre, et à vivre avec son mari, ce sont des malheurs de comédie; nulle pitié, nulle terreur, rien de tragique. Cette scène ne contribue en rien au nœud de la pièce; mais elle est intéressante par elle-même. Corneille sentait bien que l'entrevue de deux personnes qui s'aiment, et qui ne doivent pas s'aimer, ferait un très grand effet; et l'hôtel de Rambouillet ne sentit pas ce mérite.

Jusqu'ici on ne voit, à la vérité, dans Pauline qu'une femme qui n'a point épousé son amant, qui l'aime encore, et qui le lui dit quinze jours après ses noces. Mais

c'est une préparation à ce qui doit suivre, au péril de son mari, à la fermeté que montrera Pauline en parlant à Sévère pour ce mari même, à la grandeur d'âme de Sévère : voilà ce qui rend l'amour de Pauline infiniment théâtral, et digne de la tragédie.

SCÈNE III.

V. 2. .... Votre esprit est hors de ses alarmes.

On dit *hors d'alarmes*, *hors de crainte*, *hors de danger*; mais non *hors de ses alarmes*, *de sa crainte*, *de son danger*, parce qu'on n'est pas hors de quelque chose qu'on a. Il est *hors de mesure*, et non pas *hors de sa mesure*; ce mot *hors*, bien employé, peut devenir noble :

Mais le cœur d'Émilie est hors de son pouvoir.

V. 17. Mais soit cette croyance ou fausse ou véritable,
Son séjour en ces lieux m'est toujours redoutable.

Soit cette croyance, n'est pas français; il faut, *soit que cette croyance soit fausse ou véritable*.

Je ne sais, au reste, si ce passage subit de la tendresse pour Sévère à la crainte pour son mari, est bien naturel, si cela n'est pas ce qu'on appelle ajusté au théâtre. Le spectateur n'est point du tout ému de ce renouvellement de crainte pour Polyeucte. Ne sent-on pas qu'une femme qui sort d'une conversation tendre avec son amant, ne s'afflige que par bienséance pour son mari?

SCÈNE IV.

V. 1. C'est trop verser de pleurs; il est temps qu'ils tarissent.

Si Pauline verse des pleurs, c'est son amour pour Sévère, et le combat de cet amour et de son devoir qui

la font pleurer. Il est clair qu'elle ne peut pleurer de ce que Polyeucte est sorti pendant une heure. Cette méprise de Polyeucte peut jeter un peu d'avilissement sur le rôle d'un mari qui croit qu'on a pleuré son absence, tandis qu'on a entretenu un amant.

V. 3. **Malgré les faux avis par vos dieux envoyés,**
Je suis vivant, madame, et vous me revoyez.

Il faut sous-entendre *que vous croyez envoyés par vos dieux;* car Polyeucte, chrétien, ne doit pas croire que les dieux des Romains envoient des songes.

V. 13. **On m'avait assuré qu'il vous fesait visite.**

Discours trop familier. Polyeucte, à la vérité, joue un rôle un peu désagréable, et n'intéresse encore en rien : revenir pour dire qu'*il n'est pas mort*, cela n'est pas tragique; et il est bien étrange que Polyeucte ait appris que Sévère fesait visite à sa femme avant d'avoir vu ni Polyeucte ni Félix. Cela n'est ni décent ni vraisemblable. Une telle conduite est révoltante dans un homme comme Sévère. Félix aurait dû aller au-devant de lui, ou Sévère aurait dû rendre visite à Félix, et demander du moins à voir Polyeucte.

V. 18. **Je ferais à tous trois un trop sensible outrage,**

est admirable. Le reste n'affaiblit-il pas ce beau vers? Pauline doit-elle dire en face à son époux que le vrai mérite de Sévère a dû l'*enflammer*, qu'il a droit de la *charmer?* Quel mari ne serait très offensé de ce discours outrageant et très indécent? Il répond à cette insulte : *O vertu trop parfaite!* Cette vertu aurait été bien plus parfaite, si elle n'avait pas dit à son mari qu'il lui est *pénible* de résister à son amant.

V. 29. **O vertu trop parfaite! ô devoir trop sincère!**

Un devoir n'est ni *sincère* ni *dissimulé;* et Polyeucte

ne doit pas dire que sa femme doit coûter des regrets à Sévère ; c'est l'encourager à l'aimer. Qui jamais a parlé à sa femme *du beau feu de l'amant* de sa femme ? Pauline a un étrange beau-père et un étrange mari. Sans l'amour et le caractère de Sévère, la pièce était très hasardée, et l'hôtel de Rambouillet pouvait avoir pleinement raison. Jusqu'ici il n'y a encore rien de tragique : c'est une femme qui veut que son mari ménage son amant, et qui se ménage elle-même entre l'un et l'autre.

V. 31. **Qu'aux dépens d'un beau feu vous me rendez heureux !**

Les *dépens d'un beau feu* ne devaient avoir place que dans les romans de Scudéri.

SCÈNE V.

V. 8. **Et ressouvenez-vous que sa faveur est grande.**

Le sens est, *songez, mon mari, que mon amant est un grand seigneur qu'il ne faut pas choquer.* Cela semble avilir son mari.

V. 11. **Nous ne nous combattrons que de civilité ;**

vers de comédie.

SCÈNE VI.

V. 7. **Fuyez donc leurs autels. — Je les veux renverser.**

C'est une tradition, que tout l'hôtel de Rambouillet, et particulièrement l'évêque de Vence, Godeau, condamnèrent cette entreprise de Polyeucte. On disait que c'est un zèle imprudent ; que plusieurs évêques et plusieurs synodes avaient expressément défendu ces attentats contre l'ordre et contre les lois ; qu'on refusait même la communion aux chrétiens qui, par des témérités pareilles, avaient exposé l'Église entière aux persécutions. On ajoutait que Polyeucte et même Pauline

auraient intéressé bien davantage, si Polyeucte avait simplement refusé d'assister à un sacrifice idolâtre fait en l'honneur de la victoire de Sévère. Ces réflexions me paraissent judicieuses; mais il me paraît aussi que le spectateur pardonne à Polyeucte son imprudence, comme celle d'un jeune homme pénétré d'un zèle ardent que le baptême fortifie en lui; il n'examine pas si ce zèle est selon la science. Au théâtre on se prête toujours aux sentimens naturels des personnages; on devient enthousiaste avec Polyeucte, inflexible avec Horace, tendre avec Chimène; le dialogue est vif, et il entraîne. Il est vrai que les esprits philosophes, dont le nombre est fort augmenté, méprisent beaucoup l'action de Polyeucte et de Néarque. Ils ne regardent ce Néarque que comme un convulsionnaire qui a ensorcelé un jeune imprudent. Mais le parterre entier ne sera jamais philosophe. Les idées populaires seront toujours admises au théâtre.

V. 31. **Je suis chrétien, Néarque, et le suis tout-à-fait;**
La foi que j'ai reçue aspire à son effet.

Tout-à-fait ne doit jamais entrer dans la poésie, et *une foi qui aspire à son effet* n'est pas un vers correct et élégant.

V. 67. **Mais Dieu, dont on ne doit jamais se défier,**
Me donne votre exemple à me fortifier.

Il fallait, *pour me fortifier*. J'ai cru apercevoir dans le public, aux représentations, une secrète joie que Polyeucte allât commettre cette action, parce qu'on espérait qu'il en serait puni, et que Sévère épouserait sa femme. En effet, c'est à Sévère qu'on s'intéresse; et le public prend toujours, sans qu'il s'en aperçoive, le parti du héros amant contre le mari qui n'est pas héros.

V. 77. **Allons fouler aux pieds ce foudre *ridicule*.**

Voilà un exemple d'un mot bas noblement employé.

V. 79. **Allons en éclairer l'aveuglement fatal.**

En éclairer, est dur à l'oreille. Il faut éviter ces cacophonies; de plus, on éclaire des yeux, on n'éclaire point un aveuglement, on le dissipe, on le guérit.

V. 80. **Allons briser ces dieux de pierre et de métal.**

C'est, sans doute, une action très ridicule et très coupable. Un seigneur turc qui, dans Constantinople, irait briser les statues de l'église chrétienne, pendant la grand'messe, passerait pour un fou et serait sévèrement puni par les Turcs mêmes.

Nous renvoyons le lecteur aux notes précédentes.

V. *pénult.* **Allons faire éclater sa gloire aux yeux de tous,**
Et répondre avec zèle à ce qu'il veut de nous.

Néarque ne fait ici que répéter en deux vers languissans ce qu'a dit Polyeucte; aussi j'ai vu souvent supprimer ces vers à la représentation.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 13. **Sévère incessamment brouille ma fantaisie.**

CETTE fantaisie devrait-elle être *brouillée*, après les assurances de *civilités* réciproques? Pauline doit-elle craindre que Sévère et Polyeucte se querellent au temple? Ce monologue, qui n'est qu'une répétition de ses terreurs, et même des terreurs qu'elle ne peut avoir qu'en vertu de son rêve, languit un peu à la représentation; non-seulement il est long et sans chaleur, mais si Pauline est encore effrayée par son rève, elle

ne doit craindre qu'une assemblée de chrétiens, puisque c'est *de chrétiens une impie assemblée* qui a tué son mari en songe, et qu'elle ne doit pas présumer que cette impie assemblée soit dans le temple de Jupiter. Je crois que si elle avait craint un assassinat de la part des chrétiens, cela produirait un coup de théâtre, quand on vient lui dire que son mari est chrétien lui-même.

V. 19. **L'un voit aux mains d'autrui ce qu'il croit mériter,**
L'autre un désespéré qui peut tout attenter, etc.

Cette dissertation paraît bien froide. Le grand défaut de Corneille est de faire des raisonnemens quand il faut du sentiment. Le public ne s'aperçut pas d'abord de ce défaut qui était caché par tant de beautés; mais il augmenta avec l'âge et jeta dans toutes ses dernières pièces une langueur insupportable. Ici cette faute est un peu couverte par l'intérêt qu'on prend au rôle si neuf et si singulier de Pauline.

V. 33. **Leurs âmes à tous deux, d'elles-mêmes maîtresses,**
Sont d'un ordre trop haut pour de telles bassesses.

Leurs âmes à tous deux; cette expression n'est pas française.

V. 36. **Mais las! ils se verront, et c'est beaucoup pour eux.**

On dirait bien de deux rivaux ennemis : C'est beaucoup pour eux de se voir, c'est-à-dire ils ont fait un grand effort; ils ont surmonté leur aversion; ils ont pris sur eux de se voir. Ici l'auteur veut dire, *il est dangereux qu'il se voient,* mais il ne le dit pas.

V. 40. **(Il) se repent déjà du choix de mon mari;**

vers de comédie.

V. 41. **Si peu que j'ai d'espoir ne luit qu'avec contrainte.**

Cela n'est pas français; il faut *le peu.*

V. *pénult.* Dieux, faites que ma peur puisse enfin se tromper!
Mais sachons-en l'issue.

Cette *issue* se rapporte à *peur*. Une peur n'a point d'issue.

SCÈNE II.

V. 17. Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide, etc. etc.

Ce couplet fait toujours un peu rire; mais la réponse de Pauline est belle et répare incontinent le ridicule produit par cet entassement d'injures.

V. 30. Et si de tant d'amour tu peux être ébahie,
Apprends que mon devoir ne dépend point du sien.

Ébahie ne s'emploie que dans le bas comique; je crois qu'on a mis à la place :

Je l'aimerais encor, m'eût-il abandonnée;
Et si de tant d'amour tu parais étonnée....

V. 33. Quoi! s'il aimait ailleurs, serais-je dispensée
A suivre, à son exemple, une ardeur insensée?

Ce qu'elle dit ici d'amour n'est-il pas un peu déplacé? Elle doit trembler pour les jours de son mari, et elle demande s'il serait permis de lui faire une infidélité. D'ailleurs, *dispensée à*, n'est pas français; elle veut dire, *serais-je autorisée à*. *A suivre une ardeur*, est un barbarisme; on ne suit point une ardeur.

V. 41. Il ne veut point sur lui faire agir sa justice.

Cela n'est pas français; il faut *agir contre lui*, ou *déployer sur lui*.

V. 52. Il me faut essayer la force de mes pleurs.

Il faut *le pouvoir;* mais un autre tour serait beaucoup mieux. De plus, doit-elle se préparer ainsi à pleurer? Les pleurs sont involontaires; elle aurait dû dire, *il aura peut-être pitié de mes pleurs*.

V. 59. Je ne puis y penser sans frémir à l'instant.

On ne peut remarquer avec trop d'attention ces

mots inutiles que la rime arrache. *Sans frémir*, dit tout; *à l'instant*, est ce qu'on appelle *cheville*.

V. 73. Ici dispensez-moi du récit des blasphèmes....

Je ne répondrai point à cette fausse opinion où l'on est, que les Romains adoraient du bois et de la pierre. Il est bien sûr que leur *Deus optimus, maximus*, que *Deûm sator atque hominum rex* n'était point une statue, et que Polyeucte avait très grand tort de leur reprocher une sottise dont ils n'étaient point coupables; mais c'est une opinion commune. Polyeucte était dans cette erreur. Il parle comme il doit parler, conformément aux préjugés. La poésie n'est pas de la philosophie; ou plutôt la philosophie consiste à faire dire ce que les caractères des personnages comportent.

V. 74. Qu'ils ont vomis tous deux contre Jupiter mêmes.

Corneille emploie indifféremment cet adverbe *même* avec une *s* et sans *s*. Les poètes, tant gênés d'ailleurs, peuvent avoir la liberté d'ôter et d'ajouter une *s* à ce mot.

V. 76. Oyez, Félix, dit-il; oyez, peuple, oyez, tous.

Oyez n'est plus employé qu'au barreau. On a conservé ce mot en Angleterre. Les huissiers disent *ois*, sans savoir ce qu'ils disent. Nous n'avons gardé de ce verbe que l'infinitif *ouïr;* et nous disions autrefois *oyer*. Les sessions de l'échiquier de Normandie s'appelaient *oyer et terminer*.

V. 96. Nous voyons.... les clameurs d'un peuple mutiné....

Voir des clameurs; c'est une inadvertance qui n'empêche pas que ce récit ne soit animé et bien fait.

V. 98. Félix.... Mais le voici qui vous dira le reste.

Il y a là un grand intérêt. C'est là, encore une fois, ce qui fait le succès des pièces de théâtre.

SCÈNE III.

V. 17. Au spectacle sanglant d'un ami qu'il faut suivre,
La crainte de mourir et le désir de vivre
Ressaisissent une âme avec tant de pouvoir,
Que qui voit le trépas cesse de le vouloir, etc.

Voilà où les maximes générales sont bien placées; elles ne sont point ici dans la bouche d'un homme passionné qui doit parler avec sentiment, et éviter les sentences et les lieux communs. C'est un juge qui parle et qui dit des raisons prises dans la connaissance du cœur humain.

V. 33. Je devais même peine à des crimes semblables;
Et mettant différence entre ces deux coupables,
J'ai trahi la justice à l'amour paternel.

Cette suppression des articles n'est permise que dans le style burlesque, qu'on nomme *marotique; trahir la justice à l'amour paternel*, n'est pas français.

V. 48. Qu'il fasse autant pour soi comme je fais pour lui.

Ce vers est un barbarisme. On dit *autant que*, et non pas *autant comme*. *Soi* ne se dit qu'à l'indéfini; il faut faire quelque chose pour *soi*, il travaille pour *lui*.

V. 53. Ils écoutent nos vœux. — Eh bien! qu'il leur en fasse, etc.

Le lecteur voit, sans doute, combien tout ce dialogue est vif, pressé, naturel, intéressant : c'est un chef-d'œuvre.

V. 75. Outre que les chrétiens ont plus de dureté,
Vous attendez de lui trop de légèreté.

Outre que, expression qui ne doit jamais entrer dans la poésie. *Plus de dureté*, ce *plus* ne se rapporte à rien. On peut demander pourquoi elle dit que Polyeucte sera inébranlable, quand elle espère le fléchir par ses pleurs? Peut-être que si elle espérait un retour de Polyeucte à

la religion de ses pères, la situation en deviendrait plus touchante, quand elle verrait ensuite son espérance trompée. Cette scène d'ailleurs est supérieurement dialoguée.

SCÈNE IV.

V. 10. Vous aimez trop, Pauline, un indigne mari. —
Je l'ai de votre main, mon amour est sans crime.

On est toujours un peu étonné que Pauline prononce le mot d'amour en parlant de son mari, elle qui a avoué à ce mari qu'elle en aimait un autre. Mais *je l'ai de votre main*, est admirable.

Dans le vers qui suit, *la glorieuse estime de votre choix*, est un barbarisme.

V. 20. Par ces beaux sentimens qu'il m'a fallu contraindre,
Ne m'ôtez pas vos dons, ils sont chers à mes yeux.

Il ne paraît guère convenable que Pauline demande la grâce de son mari au nom de l'amour qu'elle a eu pour un autre que son mari.

V. 24. Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre.

Que veut dire *aimer la pitié au prix qu'on en veut prendre?* Qu'est ce que ce prix? Cette phrase était autrefois triviale, et jamais noble ni exacte.

SCÈNE V.

V. 1. Albin, comme est-il mort? —

Il faut *comment*.

Ibid. En brutal....

Mauvaise expression.

V. 13. De pensers sur pensers mon âme est agitée,
De soucis sur soucis elle est inquiétée.

Il n'y a pas là d'élégance, mais il y a de la vivacité de sentiment.

V. 15. Je sens l'amour, la haine, et la crainte et l'espoir,
La joie et la douleur tour à tour l'émouvoir.

La joie : ce mot ne découvre-t-il pas trop la bassesse de Félix? Quel moment pour sentir de la joie!

V. 31. A punir les chrétiens son ordre est rigoureux.

Un *ordre à punir*, est un solécisme.

V. 44. Et de tant de mépris son esprit indigné....
Du courroux de Décie obtiendrait ma ruine.

Cette crainte n'est-elle pas aussi frivole que celle où était Pauline, que son mari et son amant ne se querellassent au temple? Personne ne craint pour Félix; il n'a rien à redouter en demandant l'ordre de l'empereur; il affecte une terreur qui paraît peu naturelle.

V. 62. Mais si par son trépas l'autre épousait ma fille,
J'acquerrais bien par là de plus puissans appuis, etc.

Voici le sentiment le plus bas qu'on puisse jamais développer; mais il est ménagé avec art.

Ces expressions, *si l'autre épousait ma fille, j'acquerrais par là, cent fois plus haut*, sont aussi basses que le sentiment de Félix. Cependant j'ai toujours remarqué qu'on n'écoutait pas sans plaisir l'aveu de ces sentimens, tout condamnables qu'ils sont. On aimait en secret ce développement honteux du cœur humain; on sentait qu'il n'est que trop vrai que souvent les hommes sacrifient tout à leur propre intérêt. Enfin, Félix dit au moins qu'il déteste ces pensers si lâches; on lui pardonne un peu. Mais pardonne-t-on à Albin, qui lui dit qu'il a *l'âme trop haute?*

C'est ici le lieu d'examiner si on peut mettre sur la scène tragique des caractères bas et lâches. Le public en général ne les aime pas. Le parterre murmure quand Narcisse dit dans *Britannicus, et pour nous rendre*

heureux perdons les misérables. On n'aime point le prêtre Mathan qui veut *à force d'attentats perdre tous ses remords.* Cependant, puisque ces caractères sont dans la nature, il semble qu'il soit permis de les peindre; et l'art de les faire contraster avec les personnages héroïques peut quelquefois produire des beautés.

V. 77. Je dois vous avertir, en serviteur fidèle,
Qu'en sa faveur déjà la ville se rebelle.

Rebeller ne se dit plus et devrait se dire, puisqu'il vient de *rebelle, rébellion.* Mais comment cette ville païenne peut-elle se révolter en faveur d'un chrétien, après que l'on a dit que ce même peuple a été indigné de son sacrilége, et qu'il s'est enfui du temple si épouvanté qu'il a craint d'être écrasé par la foudre? Il eût donc fallu expliquer comment on a passé si tôt de l'exécration pour l'action de Polyeucte à l'amour pour sa personne.

ACTE IV.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 17. L'autre m'obligerait d'aller querir Sévère.

Querir ne se dit plus.

V. 21. Si vous me l'ordonnez j'y cours en diligence.

Il n'est pas naturel que Polyeucte envoie prier Sévère de venir lui parler. Il ne doit rien avoir à lui dire; mais le public est dans l'attente qu'il dira quelque chose d'important. On ne se doute pas que Polyeucte envoie chercher Sévère pour lui donner sa femme.

SCÈNE II.

Quatre ans après *Polyeucte*, Rotrou donna *Saint-Genest*, comme une tragédie sainte. On sait que ce Genest

était un comédien qui se convertit sur le théâtre, en jouant dans une farce contre les chrétiens. Rotrou, dans cette pièce, a imité ces stances de Polyeucte :

V. 6. Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre.

Tombe par terre, est toujours mauvais; la raison en est que *par terre* est inutile, et n'est pas noble. Cette manière de parler est de la conversation familière : *il est tombé par terre.*

V. 9. Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

C'est là un de ces *concetti*, un de ces faux brillans qui étaient tant à la mode. Ce n'est pas l'éclat qui fait la fragilité; les diamans, qui éclatent bien davantage, sont très solides. On remarqua, dès les premières représentations de *Polyeucte*, que ces trois vers étaient pris entièrement de la trente-deuxième strophe d'une ode de l'évêque Godeau à Louis XIII :

Mais leur gloire tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Cette ode était oubliée, comme le sont toutes les odes aux rois, surtout quand elles sont trop longues; mais on la déterra pour accuser Corneille de ce petit plagiat. Sa mémoire pouvait l'avoir trompé; ces trois vers purent se présenter à lui dans la foule de ses autres enfans; il eût été mieux de ne les pas employer; il était assez riche de son propre fonds. C'est peut-être une plus grande faute de les avoir crus bons que de se les être appropriés.

V. 17. Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables,

Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups sont moins attendus.

Qu'il tient suspendus serait mieux. *Pendus* n'est pas agréable.

V. 55. **Et mes yeux éclairés des célestes lumières**
Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières.

C'est dommage que ce dernier mot ne soit plus d'usage que dans le burlesque.

SCÈNE III.

V. 4. **Vient-il à mon secours, vient-il à ma défaite?**

Cela n'est pas français.

V. 7. **Vous n'avez point ici d'ennemi que vous-même.**

Point est ici une faute contre la langue; il faut, *vous n'avez d'ennemi que vous-même.*

V. 9. **Seul vous exécutez tout ce que j'ai rêvé.**

On a déjà dit que les mots *rêver, songer, faire un rêve, un songe,* ne sont pas du style de la tragédie.

V. 16. **Gendre du gouverneur de toute la province.**

Ce *toute* gâte le vers, parce qu'il est à la fois inutile et emphatique.

V. 19. **Mais après vos exploits, après votre naissance,**
Après votre pouvoir, voyez notre espérance.

On ne peut dire *après votre naissance, après votre pouvoir,* comme on dit *après vos exploits. Voyez notre espérance,* est le contraire de ce qu'elle entend; car elle entend, voyez la juste terreur qui nous reste, voyez où vous nous réduisez; vous, d'une si grande naissance, vous qui avez tant de pouvoir!

V. 23. . . . . **Je sais mes avantages,**
Et l'espoir que sur eux forment les grands courages.

L'espoir que les *grands courages forment sur des*

avantages, n'est pas une faute contre la syntaxe, mais cela n'est pas bien écrit. La raison en est qu'il ne faut pas un grand courage pour espérer une grande fortune, quand on est gendre du gouverneur de *toute la province*, et *estimé chez le prince*.

V. 35. Est-ce trop l'acheter que d'une triste vie,
Qui tantôt, qui soudain me peut être ravie?

Tantôt est ici pour *bientôt*. J'ai vu des gens traiter de capucinade ce discours de Polyeucte; mais il faut toujours se mettre à la place du personnage qui parle. Polyeucte ne dit que ce qu'il doit dire.

V. 39. Voilà de vos chrétiens les ridicules songes.

C'est ici que le mot de *ridicule* est bien placé dans la bouche de Pauline. Les termes les plus bas, employés à propos, s'ennoblissent. Racine, dans *Athalie*, se sert des mots de *bouc* et *chien* avec succès.

V. 55. Quel Dieu? — Tout beau, Pauline, il entend vos paroles.

Tout beau, ne peut jamais être ennobli, parce qu'il ne peut être accompagné de rien qui le relève; mais presque tout ce que dit Polyeucte dans cette scène est du genre sublime.

V. 66. Il m'ôte des périls que j'aurais pu courir.

On n'ôte point *des périls*. On vous sauve d'un péril; on détourne un péril; on vous arrache à un péril.

V. 67. Et, sans me laisser lieu de tourner en arrière....

Sans me laisser lieu, expression de prose rampante.

V. 68. Sa faveur me couronne entrant dans la carrière;
Du premier coup de vent il me conduit au port;
Et, sortant du baptême, il m'envoie à la mort.

Observez que voilà quatre vers qui disent tous la même chose; c'est une *carrière*, c'est un *port*, c'est la

mort. Cette superfluité fait quelquefois languir une idée ; une seule image la fortifierait. Une seule métaphore se présente naturellement à un esprit rempli de son objet ; mais deux ou trois métaphores accumulées sentent le rhéteur. Que dirait-on d'un homme qui, en revenant dans sa patrie, dirait : *Je rentre dans mon nid, j'arrive au port à pleines voiles, je reviens à bride abattue?* C'est une règle de la vraie éloquence, qu'une seule métaphore convient à la passion.

V. 75. Cruel ! car il est temps que ma douleur éclate....
Est-ce là ce beau feu ? sont-ce là tes sermens ? etc.

Il me semble que ce couplet est tendre, animé, douloureux, naturel et très à sa place.

V. 98. Hélas ! — Que cet hélas a de peine à sortir !

Cet hélas est un peu familier, mais il est attendrissant, quoique le mot *sortir* ne soit pas noble.

V. 107. Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne.

Je me souviens qu'autrefois l'acteur qui jouait Polyeucte, avec des gants blancs et un grand chapeau, ôtait ses gants et son chapeau pour faire sa prière à Dieu. Je ne sais pas si ce ridicule subsiste encore.

V. 108. Elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne,

est un vers admirable. On a beau dire qu'un mahométan en dirait autant à Constantinople de sa femme si elle était chrétienne, *Elle a trop de vertu pour n'être pas musulmane;* c'est par cela même que cette idée est très belle, parce qu'elle est dans la nature. C'est ce qu'Horace appelle *benè morata fabula*.

V. 129. Va, cruel, va mourir, tu ne m'aimas jamais.

Pauline doit-elle tant insister sur l'amour qu'elle exige d'un mari pour lequel elle n'a point d'amour ?

Peut-être ce dépit ne sied qu'à une amante qu'on dédaigne, et non à une épouse dont le mari va être exécuté. Tout sentiment qui n'est pas à sa place sèche les larmes qu'une situation attendrissante fesait couler. Il ne s'agit pas ici que Pauline soit aimée, il s'agit qu'on ne tranche pas la tête à son mari. Cependant, comme les femmes veulent toujours être aimées, ce vers est dans la nature, et il doit plaire.

SCÈNE IV.

V. 5. A ma seule prière il rend cette visite.
Je vous ai fait, seigneur, une incivilité.

Rendre visite et *incivilité* ne doivent jamais être employés dans la tragédie.

V. 8. Possesseur d'un trésor dont je n'étais pas digne,
Souffrez avant ma mort que je vous le résigne.

Cette étrange idée de prier Sévère de venir pour lui céder sa femme, ne serait pas tolérable en toute autre occasion. On ne peut l'approuver que dans un chrétien qui n'aime que le martyre. Cette cession, d'ailleurs lâche et ridicule, peut devenir héroïque par le motif. Le philosophe même peut être touché; car le philosophe sait que chacun doit parler suivant son caractère. Cependant on peut dire que cette cession n'a rien d'attendrissant, parce qu'elle n'a rien de nécessaire; que c'est une chose que Polyeucte peut également faire ou ne faire pas, qui n'est point fondée dans l'intrigue de la pièce, un hors d'œuvre qui ne va point au cœur. Il semble qu'il cède sa femme pour avoir le plaisir de la céder. Mais cela produit de très grandes beautés dans la scène suivante.

SCÈNE V.

V. 2. **Je suis confus pour lui de son aveuglement.**

Cette résignation de Polyeucte fait naître une des plus belles scènes qui soient au théâtre. C'est là surtout ce qui soutient cette tragédie. Remarquez que si l'acte finissait par la proposition étrange de Polyeucte de laisser sa femme à son rival par testament, rien ne serait plus ridicule et plus froid; mais le grand art de relever cette espèce de bassesse par la scène entre Sévère et Pauline, est d'un génie plein de ressources.

V. 5. . . . . **Mais quel cœur assez bas**
Aurait pu vous connaître et ne vous chérir pas ?

Assez bas, n'est pas le mot propre. *Assez* ne se rapporte à rien.

V. 9. **Et comme si vos feux étaient un don fatal,**
Il en fait un présent lui-même à son rival.

C'est dommage qu'*un présent de vos feux* gâte un peu ces vers excellens.

V. 19. **On m'aurait mis en poudre, on m'aurait mis en cendre**
Avant que.... — Brisons là.

En poudre, en cendre; c'est une petite négligence qui n'affaiblit point les sublimes et pathétiques beautés de cette scène.

V. 20. . . . . . . **Brisons là; je crains de trop entendre,**
Et que cette chaleur qui sent vos premiers feux
Ne pousse quelque suite indigne de tous deux.

Une chaleur qui sent des premiers feux et qui pousse une suite, cela est mal écrit, d'accord; mais le sentiment l'emporte ici sur les termes, et le reste est d'une beauté dont il n'y eut jamais d'exemple. Les Grecs étaient des déclamateurs froids en comparaison de cet endroit de Corneille.

V. 31. Il n'est point aux enfers d'horreurs que je n'endure
Plutôt que de souiller une gloire si pure,
Que d'épouser un homme, après son triste sort,
Qui de quelque façon soit cause de sa mort.

Par la construction, c'est le triste sort de cet homme qu'elle épouserait en secondes noces; et par le sens, c'est le triste sort de Polyeucte dont il s'agit.

V. 35. Et si vous me croyiez d'une âme si peu saine,
L'amour que j'eus pour vous tournerait tout en haine.

Si peu saine, n'est pas le mot propre, il s'en faut beaucoup.

V. *dern*. Pour vous priser encor, je le veux ignorer.

Il n'est point du tout naturel que Pauline sorte sans recevoir une réponse qu'elle attend avec tant d'empressement. Mais le dernier vers est si beau, et en même temps si adroit, qu'il fait tout pardonner.

SCÈNE VI.

V. 1. Qu'est-ce ci, Fabian, quel nouveau coup de foudre
Tombe sur mon bonheur et le réduit en poudre!

Si on ôtait ce *qu'est-ce ci* et ce *coup de foudre* qui réduit un espoir en poudre, et les deux vers faibles qui suivent, et si on commençait la scène par ces mots: *Quoi! toujours la fortune, etc.*, elle en serait plus vive.

V. 45. Je te dirai bien plus, mais avec confidence,
La secte des chrétiens n'est pas ce que l'on pense, etc.

On sait assez que c'est là un des plus beaux endroits de la pièce; jamais on n'a mieux parlé de la tolérance. C'est la condamnation de tous les persécuteurs.

V. 69. Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques,

Pour contenir un peuple, ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir.

Ces quatre vers sont retranchés dans l'édition de 1664 et dans les suivantes.

V. 75. Jamais un adultère, un traître, un assassin,
Jamais d'ivrognerie, et jamais de larcin,
Ce n'est qu'amour entre eux, que charité sincère;
Chacun y chérit l'autre, et le secourt en frère.

Ces quatre vers trop simples ont aussi été retranchés.

V. 79. Ils font des vœux pour nous qui les persécutons.

Remarquez ici que Racine, dans *Esther*, exprime la même chose en cinq vers :

Tandis que votre main sur eux appesantie
A leurs persécuteurs les livrait sans secours,
Ils conjuraient ce Dieu de veiller sur vos jours,
De rompre des méchans les trames criminelles,
De mettre votre trône à l'ombre de ses ailes.

Sévère, qui parle en homme d'état, ne dit qu'un mot, et ce mot est plein d'énergie. Esther, qui veut toucher Assuérus, étend davantage cette idée. Sévère ne fait qu'une réflexion; Esther fait une prière: ainsi l'un doit être concis, et l'autre déployer une éloquence attendrissante. Ce sont des beautés différentes, et toutes deux à leur place. On peut souvent faire de ces comparaisons; rien ne contribue davantage à épurer le goût.

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère?

Je ne doute pas que Corneille n'ait voulu faire contraster la bassesse de Félix avec la grandeur de Sévère. Les oppositions sont belles en peinture, en poésie, en éloquence. Homère a son Thersite; l'Arioste a son

Brunel; il n'en est pas ainsi au théâtre. Les caractères lâches ne sont presque jamais tolérés; on ne veut pas voir ce qu'on méprise.

Non-seulement Félix est méprisable, mais il se trompe toujours dans ses raisonnemens. Il prétend que Sévère méprise dans Pauline les restes de Polyeucte. Cependant Sévère aime passionnément *ces restes*. Il a beau dire que Sévère *tempête*, qu'il tranche du *généreux*, et qu'au fond c'est *un fourbe*; il devrait bien voir que Sévère n'a pas besoin de l'être. En général, tout ce qui n'est que politique est froid au théâtre; et la politique de Félix est aussi fausse que lâche. S'il croit que Sévère se soucie peu de Pauline, il ne doit pas croire qu'il veuille se venger. Pourquoi ne pas donner à Félix un grand zèle pour sa religion? Cela ferait un bien meilleur contraste avec le zèle de Polyeucte pour la sienne.

V. 2. As-tu bien vu sa haine, et vois-tu ma misère?

Le mot de *misère*, qu'on emploie souvent en vers pour *malheur*, peut n'être pas convenable ici, parce qu'il peut être entendu de la misère, c'est-à-dire de la bassesse des sentimens.

V. 5. Que tu discernes mal le cœur d'avec la mine!

Ce vers est trop du ton de la comédie.

V. 7. Et s'il l'aima jadis, il estime aujourd'hui
Les restes d'un rival trop indignes de lui;

expression toujours déshonnête et du discours familier.

V. 11. Tranchant du généreux il croit m'épouvanter;
L'artifice est trop lourd pour ne pas l'éventer.
Je sais des gens de cour quelle est la politique;
J'en connais mieux que lui la plus fine pratique.

Tranchant du généreux.... l'artifice est trop lourd.... la plus fine pratique; tout cela est bourgeois et comique.

V. 15. **C'est en vain qu'il tempête....**

Ce mot n'est que burlesque.

V. 19. **Et s'il avait affaire à quelque maladroit,**
Le piége est bien tendu; sans doute il le perdrait.

Toute cette tirade et ces expressions bourgeoises, *j'en ai tant vu de toutes les façons*, et *j'en ferais des leçons au besoin*, et *s'il avait affaire à un maladroit*, sont absolument mauvaises. Il faut savoir avouer les fautes, comme admirer les beautés.

V. 26. **Pour subsister en cour c'est la haute science.**

Pour subsister en cour, est une expression bourgeoise. *La haute science pour subsister en cour* n'est pas de faire couper le cou à son gendre avant de demander l'ordre de l'empereur. Il faut des raisons plus fortes. Le zèle de la religion suffisait et pouvait fournir des choses sublimes.

ALBIN.

V. 33. **Cette grâce, seigneur, que Pauline l'obtienne.**

FÉLIX.

Celle de l'empereur ne suivrait pas la mienne.

Qui lui a dit que la grâce de l'empereur ne suivrait pas la sienne? Au contraire, il doit présumer que l'empereur trouvera fort bon qu'il n'ait pas fait couper le cou à son gendre, et qu'il attende des ordres positifs.

V. 47. **Je vois le peuple ému pour prendre son parti.**

Cette raison ne paraît guère meilleure que les autres. Il est difficile, comme on l'a déjà remarqué, que le peuple, qui a eu tant d'horreur pour le fanatisme punissable de Polyeucte, se révolte sur-le-champ en sa faveur. Ce qu'il y a de triste, c'est que les défauts du rôle de Félix ne sont rachetés par aucune beauté; il parle presque toujours aussi bassement qu'il pense. On ne dit point *ému pour*, cela n'est pas français.

V. 53. Et Sévère aussitôt, courant à sa vengeance,
M'irait calomnier de quelque intelligence....

Calomnier de, n'est pas français.

SCÈNE II.

V. 4. Je ne hais point la vie, et j'en aime l'usage,
Mais sans attachement qui sente l'esclavage.

L'esclavage n'est pas le mot propre, parce qu'on n'est pas esclave de la vie.

V. 10. Te suivre dans l'abîme où tu veux te jeter!

POLYEUCTE.

Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter.

Ce dernier vers fait un mauvais effet, parce qu'il affaiblit le beau vers de la scène suivante, *où le conduisez-vous? — à la mort, — à la gloire.* Voyez comme ces mots *où je m'en vais monter,* gâtent, énervent ce sentiment, comme ce qui est superflu est toujours mauvais.

V. 28. Mais ces secrets pour vous sont fâcheux à comprendre.

Ce mot *fâcheux* n'est pas le mot propre, c'est *difficile.*

V. 33. Pour lui seul contre toi j'ai feint d'être en colère.

Cet artifice est de *mauvaise grâce*, comme le dit très bien Polyeucte.

Rotrou, dans son *Saint-Genest*, fait parler ainsi Marcel qui veut persuader à Genest de ne pas renoncer à la religion de ses pères:

O ridicule erreur de vanter la puissance
D'un Dieu qui donne aux siens la mort pour récompense,
D'un imposteur, d'un fourbe, et d'un crucifié!
Qui l'a mis dans le ciel? qui l'a déifié?
Un ramas d'ignorans et d'hommes inutiles,
De malheureux, la lie et l'opprobre des villes,
De femmes et d'enfans, dont la crédulité
S'est forgé à plaisir une divinité;

De gens qui, dépourvus des biens de la fortune,
Trouvant dans leur malheur la lumière importune,
Sous le nom de chrétiens s'exposent au trépas,
Et méprisent des biens qu'ils ne possèdent pas.

On ne fit aucune difficulté de réciter ces vers convenables à un païen. Ses raisons sont aisément réfutées par Genest:

Si mépriser vos dieux c'est leur être rebelle,
Croyez qu'avec raison je leur suis infidèle....
Vous verrez si ces dieux de métal et de pierre
Seront puissans au ciel comme on les croit en terre.
Alors les sectateurs de ce crucifié
Vous diront si sans cause ils l'ont déifié, etc.

Une telle scène entre Polyeucte et Félix, écrite avec force, aurait certainement fait un très grand effet.

V. 36. Portez à vos païens, portez à vos idoles
Le sucre empoisonné que sèment vos paroles.

Ce mot de *sucre* n'est admis que dans le discours très familier.

V. 48. En vous ôtant un gendre, on vous en donne un autre
Dont la condition répond mieux à la vôtre.

La condition, est du style de la comédie.

V. 51. Cesse de me tenir ce discours outrageux.

Outrageux n'est pas un mot usité; mais plusieurs auteurs s'en sont heureusement servis. Nous ne sommes pas assez riches pour devoir nous priver de ce que nous avons.

V. 64. Je voulais gagner temps pour ménager ta vie,
Après l'éloignement d'un flatteur de Décie.

Gagner temps, style de comédie. *Flatteur de Décie;* ce n'est pas ainsi qu'il doit caractériser Sévère.

SCÈNE III.

V. 5. Parlez à votre époux. — Vivez avec Sévère.

On est un peu révolté que Polyeucte ne parle à sa femme que de l'amour qu'elle a pour Sévère. Cette répétition peut déplaire. Le christianisme n'ordonne point qu'on cède sa femme. Mais ici Polyeucte semble lui reprocher qu'elle en aime un autre.

V. 8. Il voit quelle douleur dans l'âme vous possède,
Et sait qu'un autre amour en est le seul remède.

Ces maximes d'amour sont ici un peu révoltantes. Il n'est pas convenable que Polyeucte l'encourage à aimer un autre amant; et ce n'est pas à un homme uniquement occupé du bonheur du martyre, à dire qu'il n'y a qu'un autre amour qui puisse remédier à l'amour. Un martyr enthousiaste doit-il débiter ces fades maximes de comédie?

V. 10. Puisqu'un si grand mérite a pu vous enflammer,
Sa présence toujours a droit de vous charmer.

Un si grand mérite, style de comédie.

V. 13. Que t'ai-je fait, cruel, pour être ainsi traitée,
Et pour me reprocher, au mépris de ma foi,
Un amour si puissant que j'ai vaincu pour toi?

Elle l'a déjà dit bien souvent.

V. 17. Quels efforts à moi-même il a fallu me faire....

On dit bien *se faire des efforts*, mais non pas *faire des efforts à soi*, il faut sur *soi*.

V. 18. Quels combats j'ai donnés pour te donner un cœur
Si justement acquis à son premier vainqueur.

Donnés pour te donner, répétition vicieuse.

V. 22. Apprends d'elle à forcer ton propre sentiment.

Le mot propre est *dompter*.

V. 28. Ne désespère pas une âme qui t'adore.

Comment Pauline peut-elle dire qu'elle adore Polyeucte? Elle lui donne *par devoir* et *par affection* tout ce que l'autre avait *par inclination*. Mais *l'adorer*, c'est trop; certainement elle ne l'adore pas.

V. 30. Vivez avec Sévère ou mourez avec moi.

Cette troisième apostrophe, cet empressement extrême de lui donner un mari, ne paraissent pas naturels. Tout cela n'empêche pas que cette scène ne soit écoutée avec un grand plaisir. L'obstination de Polyeucte, sa résignation, son transport divin, plaisent beaucoup. Ceux qui assistent au spectacle étant persuadés, pour la plupart, des vérités qui enflamment Polyeucte, sont saisis de son transport : ils ne sont pas fort attendris, mais ils s'intéressent à la situation.

V. 32. Mais de quoi que pour vous notre amour m'entretienne,
Je ne vous connais plus si vous n'êtes chrétienne.

De quoi que notre amour m'entretienne pour vous. Ce vers est un barbarisme. *Un amour qui entretient et qui entretient pour! et de quoi qu'il entretienne!* Il n'est pas permis de parler ainsi.

V. 37. Mais s'il est insensé, vous êtes raisonnable.

Ce vers est du style de la comédie.

V. 46. .... Elle changera, par ce redoublement,
En injuste rigueur un juste châtiment.

Il est triste que *redoublement* ne puisse se dire en cette occasion; le sens est beau. Mais on n'a jamais appelé *redoublement* la mort d'un mari et d'une femme.

V. 52. Un cœur à l'autre uni jamais ne se retire.

Ces maximes générales conviennent peu à la douleur. C'est là parler de sentimens; ce n'est pas en avoir. Comment se peut-il que cette scène ne fasse jamais

verser de larmes? N'est-ce point qu'on sent que Pauline n'agit que par devoir, et qu'elle s'efforce d'aimer un homme pour lequel elle n'a point d'amour? D'ailleurs, elle parle ici de désunion après avoir parlé de *redoublement* de mort qui les sépare.

V. 62. Peux-tu voir tant de pleurs d'un œil si détaché?

Le cœur peut être détaché, mais l'œil ne l'est pas.

V. 68. Que tout cet artifice est de mauvaise grâce!

est du style de la comédie.

V. 71. Après avoir tenté l'amour et son effort.

Cela n'est ni d'un français exact, ni d'un français agréable.

V. 74. Vous vous joignez ensemble! Ah! ruses de l'enfer!
Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher?

Expression pardonnable au personnage qui parle, mais qui n'est pas d'un style noble. *Enfer* ne rime avec *triompher* qu'à l'aide d'une prononciation vicieuse; grande preuve que l'on ne doit rimer que pour les oreilles.

V. 76. Vos résolutions usent trop de remise;

phrase qui n'a point d'élégance. *User de remise*, expression prosaïque: *user* d'ailleurs suppose *usage;* une résolution n'a point d'usage.

V. 92. Je le ferais encor si j'avais à le faire.

Ce vers est dans *le Cid*, et est à sa place dans les deux pièces.

V. 96. Adore-les ou meurs. — Je suis chrétien. — Impie,
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

Renonce à la vie n'enchérit point sur *mourir;* quand on répète la pensée, il faut fortifier l'expression.

V. 100. Où le conduisez-vous? — A la mort. — A la gloire.

Dialogue admirable et toujours applaudi.

SCÈNE IV.

V. 7. Vois-tu comme le sien des cœurs impénétrables?

Impénétrable n'est pas le mot propre; il signifie *caché*, *dissimulé*, *qu'on ne peut découvrir*, *qu'on ne peut pénétrer*, et ne peut jamais être mis à la place d'*inflexible*.

V. 18. Répandant votre sang par votre propre main.

FÉLIX.

Ainsi l'ont autrefois versé Brute et Manlie.

On est un peu surpris que cet homme se compare aux Brutus et aux Manlius, après avoir avoué les sentimens les plus lâches.

V. 21. Et quand nos vieux héros avaient du mauvais sang,
Ils eussent pour le perdre ouvert leur propre flanc.

C'est une vieille erreur qu'en se fesant saigner on se délivrait de son mauvais sang. Cette fausse métaphore a été souvent employée, et on la retrouve dans la tragédie de *Don Carlos*, sous le nom d'Andronic.

Quand j'ai de mauvais sang je me le fais tirer.

On a dit que Philippe II fit cette abominable plaisanterie à son fils en le condamnant.

V. 25. Quand vous verrez Pauline, et que son désespoir
Par ses pleurs et ses cris saura vous émouvoir.

Remarquez que nous employons souvent ce mot *savoir* en poésie assez mal à propos : *J'ai su le satisfaire*, pour *je l'ai satisfait*; *j'ai su lui plaire*, au lieu de *je lui ai plu*. Il ne faut employer ce mot que quand il marque quelque dessein.

V. 31. Romps ce que ses douleurs y donneraient d'obstacle;
Tire-la, si tu peux, de ce triste spectacle.

Romps, *tire-la*, mauvaises expressions. *Des douleurs qui donnent obstacle*, est un barbarisme; et *ce qu'ils donneraient d'obstacle*, est un barbarisme encore plus grand.

SCÈNE V.

V. 2. Cette seconde hostie est digne de ta rage.

Ce mot *hostie* signifiait alors *victime*.

V. 5. Ta barbarie en elle a les mêmes matières.

Ce vers est trop négligé, et n'est pas français. *Une barbarie qui a des matières* et *matières en elle*, cela est un peu barbare.

V. 7. Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a dessillé les yeux, et me les vient d'ouvrir;

pléonasme.

V. 13. Redoute l'empereur, appréhende Sévère.

D'où sait-elle que Félix a sacrifié Polyeucte à la crainte qu'il a de Sévère? est-ce une révélation?

V. 25. Le faut-il dire encor? Félix, je suis chrétienne.

Ce miracle soudain a révolté beaucoup de gens: *Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.* Mais le parterre aimera long-temps ce prodige; il est la récompense de la vertu de Pauline; et s'il n'est pas dans l'histoire, il convient parfaitement au théâtre dans une tragédie chrétienne.

V. 27. Le coup à l'un et l'autre en sera précieux,
Puisqu'il t'assure en terre en m'élevant aux cieux.

T'assure en terre, n'est pas français. Il veut dire *affermit ton pouvoir sur la terre*.

SCÈNE DERNIÈRE.

La pièce semble finie quand Polyeucte est mort. Autrefois quand les acteurs représentaient les Romains avec le chapeau et une cravate, Sévère arrivait le chapeau sur la tête, et Félix l'écoutait chapeau bas; ce qui fesait un effet ridicule.

V. 2. **Esclave ambitieux d'une peur chimérique,**
Polyeucte est donc mort! et par vos cruautés
Vous pensez conserver vos tristes dignités?

D'où sait-il que Félix a immolé son gendre à la peur méprisable qu'il avait de Sévère? Ce Sévère ne pouvait le savoir, à moins que Polyeucte, par un second miracle, ne le lui eût révélé. Le reste est fort juste et fort beau; il doit être irrité que Félix n'ait pas déféré à sa noble prière.

V. 24. **Je cède à des transports que je ne connais pas.**

Ce nouveau miracle n'est pas si bien reçu du parterre que les deux autres; il ne faut pas surtout prodiguer coup sur coup les prodiges de même espèce. Quand on pardonnerait la conversion incroyable de ce lâche Félix, on n'en serait pas touché, parce qu'on ne s'intéresse pas à lui comme à Pauline, et qu'il est même odieux.

V. 25. **Et par un mouvement que je ne puis entendre,**
De ma fureur je passe au zèle de mon gendre.

Comprendre semblerait plus juste qu'*entendre*.

V. 29. **Son amour épandu sur toute la famille,**
Tire après lui le père aussi-bien que la fille.

Tirer après soi, est devenu bas avec le temps.

V. 42. **De pareils changemens ne vont point sans miracle.**

Des changemens ne *vont* point. On mène une vie

innocente, et non pas *avec innocence.* Mais *j'approuve que chacun ait ses dieux*, et *servez votre monarque*, reçoivent toujours des applaudissemens. La manière dont le fameux Baron récitait ces vers, en appuyant sur *servez votre monarque*, était reçue avec transport. Plusieurs n'approuvent pas que Sévère dise à Félix : *Gardez votre pouvoir, reprenez-en la marque*, parce que ce n'est pas lui qui donne les gouvernemens, et que Félix n'a pas quitté le sien; il n'appartient qu'à l'empereur de parler ainsi.

V. 45. Ils mènent une vie avec tant d'innocence,
Que le ciel leur en doit quelque reconnaissance.

Style trop familier; et d'ailleurs cela n'est pas français, comme on l'a déjà dit.

V. 47. Se relever plus forts plus ils sont abattus,
N'est pas aussi l'effet des communes vertus.

Se relever n'est pas l'effet; cela n'est pas exact, mais c'est une licence que je crois permise.

V. 52. J'approuve cependant que chacun ait ses dieux.

Ce vers est toujours très bien reçu du parterre. C'est la voix de la nature.

V. 53. Qu'il les serve à sa mode,

est du style comique; *à son choix* eût peut-être été mieux placé.

V. 56. Je n'en veux pas sur vous faire un persécuteur.

Il y avait auparavant *en vous;* cela paraissait un contre-sens; il semblait que ce fût Félix chrétien qui pût être persécuteur. Corneille corrigea *sur vous*, mais c'est une faute de langage ; on persécute un homme et non *sur* un homme.

V. 65. Nous autres, bénissons notre heureuse aventure.

Notre heureuse aventure, immédiatement après

avoir coupé le cou à son gendre, fait un peu rire; et *nous autres*, y contribue.

L'extrême beauté du rôle de Sévère, la situation piquante de Pauline, sa scène admirable avec Sévère, au quatrième acte, assurent à cette pièce un succès éternel. Non-seulement elle enseigne la vertu la plus pure, mais la dévotion, et la perfection du christianisme. *Polyeucte* et *Athalie* sont la condamnation éternelle de ceux qui, par une jalousie secrète, voudraient proscrire un art sublime dont les beautés n'effacent que trop leurs ouvrages. Ils sentent combien cet art est au-dessus du leur; ne pouvant y atteindre, ils le veulent proscrire, et par une injustice aussi absurde que barbare, ils confondent Tabarin et Guillot Gorju avec saint Polyeucte et le grand-prêtre Joad.

Dacier, dans ses Remarques sur la *Poétique d'Aristote*, prétend que Polyeucte n'est pas propre au théâtre, parce que ce personnage n'excite ni la pitié, ni la crainte; il attribue tout le succès à Sévère et à Pauline. Cette opinion est assez générale; mais il faut avouer aussi qu'il y a de très beaux traits dans le rôle de Polyeucte, et qu'il a fallu un très grand génie pour manier un sujet si difficile.

REMARQUES SUR POMPÉE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1644.*

REMERCÎMENT DE P. CORNEILLE

A M. LE CARDINAL MAZARIN.

(Tome IV, page 157.)

V. 1. Non, tu n'es point ingrate, ô maîtresse du monde!
Qui de ce grand pouvoir sur la terre et sur l'onde,
Malgré l'effort des temps, retiens sur nos autels
Le souverain empire et des droits immortels.

SUR *la terre et sur l'onde*, est devenu, comme on l'a déjà remarqué, un lieu commun qu'il n'est plus permis d'employer.

V. 5. Si de tes vieux héros j'aime encor la mémoire,
Tu relèves mon nom sur l'aile de leur gloire.

On dirait bien, *sur l'aile de la Gloire*, parce que la gloire est personnifiée; mais *leur gloire* ne peut l'être.

V. 9. C'est toi, grand cardinal, homme au-dessus de l'homme.

Homme au-dessus de l'homme, est bien fort pour le cardinal Mazarin. Que dirait-on de plus des Antonin?

V. 19. Et c'est je ne sais quoi d'abaissement secret,
Où quiconque a du cœur ne consent qu'à regret,

n'est pas français.

* Confondant l'année de la représentation avec la date, plus tardive, de l'impression, Voltaire a porté cette pièce à l'an 1644 au lieu de 1641. Une semblable erreur a eu lieu pour plusieurs autres. R.

V. 29. Ainsi le grand Auguste autrefois dans ta ville
Aimait à prévenir l'attente de Virgile.

Il est triste que Corneille ait comparé Mazarin et Montauron à Auguste.

V. 37. Quand j'ai peint un Horace, un Auguste, un Pompée,
Assez heureusement ma muse s'est trompée,
Puisque, sans le savoir, avecque leur portrait,
Elle tirait du tien un admirable trait.

Il est encore plus triste qu'il *tire un admirable trait* du portrait du cardinal Mazarin, en peignant Horace, César et Pompée.

V. 44. Les Scipion vainqueurs, et les Caton mourans,
Les Paul, les Fabien; alors de tous ensemble,
On en verra sortir un tout qui te ressemble.

Les Scipion achèvent cette étonnante flatterie.

Boileau avait en vue ces fausses louanges prodiguées à un ministre, quand il dit à M. de Seignelai :

Si pour faire sa cour à ton illustre père,
Seignelai, quelque auteur d'un faux zèle emporté,
Au lieu de peindre en lui la noble activité,
La solide vertu, la vaste intelligence,
Le zèle pour son roi, l'ardeur, la vigilance,
La constante équité, l'amour pour les beaux-arts,
Lui donnait des vertus d'Alexandre ou de Mars;
Et pouvant justement l'égaler à Mécène,
Le comparait au fils de Pélée ou d'Alcmène :
Ses yeux, d'un tel discours faiblement éblouis,
Bientôt dans ce tableau reconnaîtraient Louis.

Horace avait dit la même chose dans sa seizième Épître du premier livre :

Si quis bella tibi terrâ pugnata marique, etc.

V. 65. Mais ne te lasse point d'illuminer mon âme,
Ni de prêter ta vie à conduire ma flamme.

On ne prête point une vie à conduire une flamme.

Il veut dire, *ne cesse d'échauffer mon génie par tes illustres actions.*

V. 69. **Délasse en mes écrits ta noble inquiétude.**

On se délasse de ses travaux par des écrits agréables; on ne délasse point une inquiétude.

Ajoutons à ces remarques, qu'on peut trop flatter un cardinal, et faire des tragédies pleines de sublime.

POMPÉE,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

Que devant Troie en flamme Hécube désolée
Ne vienne point pousser une plainte ampoulée,
Ni sans raison décrire en quels affreux pays
Par sept bouches l'Euxin reçoit le Tanaïs.

(BOILEAU, *Art poétique.*)

A plus forte raison, un roi d'Égypte qui n'a point vu Pharsale, et à qui cette guerre est étrangère, ne doit point dire que les dieux étaient étonnés en se partageant, qu'ils n'osaient juger, et que la bataille a jugé pour eux. Dès qu'on reconnaît des dieux, on doit convenir qu'ils ont jugé par la bataille même. *Ces champs empestés, ces montagnes de morts qui se vengent, ces débordemens de parricides, ces troncs pourris,* étaient notés par Boileau comme un exemple d'enflure et de déclamation. Il fallait dire simplement :

Le destin se déclare; et le droit de l'épée,
Justifiant César, a condamné Pompée.

C'était parler en roi. Les vers ampoulés ne conviennent pas dans un conseil d'état. Il n'y a donc qu'à retrancher des vers sonores et inutiles, pour que la pièce commence noblement; car l'ampoulé n'est pas plus noble que convenable.

V. 14. Justifiant César et condamnant Pompée, etc.

Il y avait dans la première édition :

Justifie César et condamne Pompée.

On ne trouve guère, dans toutes les pièces de Corneille, que cette seule faute contre les règles de notre versification.

V. 23. **Sa déroute orgueilleuse en cherche aux mêmes lieux**
Où contre les Titans en trouvèrent les dieux.

Une déroute orgueilleuse qui cherche un asile, ne présente ni une idée vraie, ni une idée nette. *Où les dieux en trouvèrent contre les Titans,* est une idée qui pourrait être admise dans une ode, où le poète se livre à l'enthousiasme; mais dans un conseil, on parle sérieusement. De plus, Pompée serait ici le dieu, et César le titan; et si une comparaison poétique était une raison, c'en serait une en faveur de Pompée.

V. 25. **Il croit que ce climat, en dépit de la guerre....**
Pourra prêter l'épaule au monde chancelant,

est dans ce même genre de déclamation ampoulée. Lucain lui-même n'est pas tombé dans ce défaut. Observez que dans cette déclamation, *prêter l'épaule,* est du genre familier. Enfin un climat qui *prête l'épaule* forme une idée trop incohérente. Comment l'auteur de *Cinna* put-il se livrer à un pareil phébus? C'est qu'il y eut de mauvais critiques, qui ne trouvèrent pas les beaux vers de *Cinna* assez relevés; c'est que de son temps on n'avait ni connaissance, ni goût : cela est si vrai, que Boileau fut le premier qui fit connaître combien ce commencement est défectueux.

V. 30. **Il veut que notre Égypte, en miracles féconde,**
Serve à sa liberté de sépulcre ou d'appui.

Appui n'est pas l'opposé de *sépulcre;* mais c'est une très légère faute.

V. 45. . . . . Nous aurons là gloire
D'achever de César ou troubler la victoire.

On peut dire également ici *de troubler* ou *troubler*, parce que le *de* répété est désagréable. Mais *troubler* n'est pas le mot propre; une *victoire troublée* n'a pas un sens assez déterminé, assez clair.

V. 47. Et jamais potentat n'a vu sous le soleil
Matière plus illustre agiter son conseil.

Dans les éditions subséquentes, il y a:

Et je puis dire enfin que jamais potentat
N'eut à délibérer d'un si grand coup d'état.

L'usage veut aujourd'hui que *délibérer* soit suivi de *sur;* mais le *de* est aussi permis. On délibéra du sort de Jacques II dans le conseil du prince d'Orange; mais je crois que la règle est de pouvoir employer le *de* quand on spécifie les intérêts dont on parle. On délibère aujourd'hui *de* la necessité, ou *sur* la nécessité d'envoyer des secours en Allemagne; on délibère *sur* de grands intérêts, *sur* des points importans.

V. 49. Sire, quand par le fer les choses sont vidées,
La justice et le droit sont de vaines idées.

Les choses vidées, n'est pas du style noble : de plus, on vide un procès, une querelle; on ne vide pas une chose.

V. 51. Et qui veut être juste en de telles saisons,
Balance le pouvoir et non pas les raisons.
Voyez donc votre force, etc.

En de telles saisons, est pour la rime. *Balance le pouvoir et non pas les raisons;* il veut dire, *examine ce qu'il peut et non pas ce qu'il doit:* mais il ne l'exprime pas. On ne balance point le pouvoir; cette expression est impropre et obscure, et c'est précisément les raisons

politiques qu'on balance. Le dernier vers est imité de Lucain :

Metiri sua regna decet, viresque fateri.

V. 55. César n'est pas le seul qu'il fuie en cet état;
Il fuit et le reproche et les yeux du sénat,
Dont plus de la moitié piteusement étale
Une indigne curée aux vautours de Pharsale.

Nec soceri tantùm arma fugit : fugit ora senatûs,
Cujus Thessalicas saturat pars magna volucres ;
Et metuit gentes quas uno in sanguine mixtas
Deseruit, regesque timet quorum omnia mersit.

Piteusement, *curée*, expressions basses en poésie.

V. 59. Il fuit Rome perdue ; il fuit tous les Romains
A qui par sa défaite il met les fers aux mains.

Perdue, n'est pas le mot propre; on ne fuit pas ce qu'on a perdu.

V. 65. Auteur des maux de tous, il est à tous en butte,
Et fuit le monde entier écrasé sous sa chute.

Comment peut-on fuir l'univers écrasé ? Comment et où fuir, quand on est écrasé avec cet univers? Cette métaphore n'est pas plus juste qu'un *climat qui prête l'épaule.*

V. 70. Soutiendrez-vous un faix sous qui Rome succombe ?

Tu, Ptolemæe, potes Magni fulcire ruinam
Sub quâ Roma jacet ?

V. 71. Sous qui tout l'univers se trouve foudroyé.

Un faix sous qui l'on se trouve foudroyé, est encore une de ces figures fausses, une de ces images incohérentes qu'on ne peut admettre. Un faix ne foudroie pas.

V. 73. Quand on veut soutenir ceux que le sort accable,
A force d'être juste on est souvent coupable.

Jus et fas multos faciunt, Ptolemæe, nocentes.

V. 75. Et la fidélité qu'on garde imprudemment,
Après un peu d'éclat traîne un long châtiment....

Dat pœnas laudata fides, cùm sustinet, inquit,
Quos fortuna premit.

V. 77. Trouve un noble revers, dont les coups invincibles,
Pour être glorieux ne sont pas moins sensibles.

Ces termes ne paraîtront pas justes à ceux qui exigent la pureté du langage et la justesse des figures. En effet, un coup n'est pas *invincible*, parce qu'un coup ne combat pas.

V. 80. Rangez-vous du parti des destins et des dieux.

. . . . *Fatis accede, diisque.*

V. 81. Et sans les accuser d'injustice et d'outrage....

Accuse-t-on les destins d'outrage?

V. 82. Puisqu'ils font les heureux, adorez leur ouvrage....
Et pour leur obéir perdez le malheureux.

Et cole felices; miseros fuge.

V. 85. Pressé de toutes parts des colères célestes....

Colère, substantif, n'admet point le pluriel.

V. 86. Il en vient dessus vous faire fondre les restes.

Dessus vous, est une faute contre la langue, et *faire fondre*, en est une contre l'harmonie: et quelle expression que les *restes des colères!*

V. 87. Et sa tête qu'à peine il a pu dérober,
Toute prête de choir, cherche avec qui tomber.

Postquàm nulla manet rerum fiducia, quærit
Cum quâ gente cadat.

V. 89. Sa retraite chez vous en effet n'est qu'un crime....

La retraite de Pompée peut-elle être représentée comme un crime et comme un effet de sa haine contre Ptolémée? Est-ce ainsi que s'exprime un ministre d'état? n'est-ce point aller au-delà du but? Tout le reste de ce morceau est d'une beauté achevée; et plus le fond du discours est naturel et vrai, plus les exagérations emphatiques sont déplacées.

V. 90. **Elle marque sa haine et non pas son estime.**

Cette exagération d'un ministre d'état est trop évidemment fausse. Est-ce une preuve de haine que de demander un asile?

V. 91. **Il ne vient que vous perdre en venant prendre port.**

Venant prendre port, expression trop triviale pour la tragédie.

V. 93. **Il devait mieux remplir nos vœux et notre attente.**

. . . . *Votis tua fovimus arma.*

V. 95. **Il n'eût ici trouvé que joie et que festins.**

On pourrait encore dire que *joie et festins* ne sont pas l'expression convenable dans la bouche d'un ministre d'état. C'est ainsi qu'on parlerait de la réception d'une bourgeoise.

V. 97. **J'en veux à sa disgrâce et non à sa personne.**
J'exécute à regret ce que le ciel ordonne, etc.

Hoc ferrum, quod fata jubent proferre, paravi,
Non tibi, sed victo. Feriam tua viscera, Magne;
Malueram soceri.

V. 101. **Vous ne pouvez enfin qu'aux dépens de ma tête**
Mettre à l'abri la vôtre et parer la tempête.

On ne pare point une tempête.

V. 105. **Le choix des actions ou mauvaises ou bonnes**
Ne fait qu'anéantir la force des couronnes.

Sceptrorum vis tota perit, si pendere justa
Incipit.

Ces deux vers obscurs et entortillés affaiblissent cette tirade. C'est d'ailleurs trop retourner, trop répéter la même chose.

V. 107. **Le droit des rois consiste à ne rien épargner;**
La timide équité détruit l'art de régner.

Cette maxime horrible n'est point du tout convenable ici; il ne s'agit point du droit des rois contre d'autres

rois, ni avec leurs sujets; il ne s'agit que de mériter la faveur de César. Ptolémée est lui-même une espèce de sujet, un vassal, à qui on propose de flatter son maître par une action infâme. Ainsi la dernière partie du discours de Photin pèche contre la raison autant que contre la morale.

V. 109. Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre.

. . . . *Semper metuet, quem sæva pudebunt.*

V. 110. Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd,
Et voler sans scrupule au crime qui le sert.

C'est ce qu'on a dit quelquefois des ministres; mais ils ne parlent jamais ainsi. Un homme qui veut faire passer son avis, ne lui donne point de si abominables couleurs. La Saint-Barthélemi même ne fut point présentée dans le conseil de Charles IX comme un crime, mais comme une sévérité nécessaire. La tragédie est une imitation des mœurs, et non pas une amplification de rhétorique.

Cette faute de Corneille a perdu plusieurs auteurs. Leurs personnages débitent, avec un enthousiasme de poète, des maximes atroces, et de fades lieux communs d'horreurs insipides, qui séduisent quelquefois le parterre dans un roman barbarement dialogué. On a récité sur le théâtre ces vers :

Chacun a ses vertus ainsi qu'il a ses dieux.
Le sceptre absout toujours la main la plus coupable.
Le crime n'est forfait que pour les malheureux.
Telle est donc de ces lieux l'influence cruelle
Que jusqu'à la vertu s'y rendra criminelle.
Oui, lorsque de ses soins la justice est l'objet,
Elle y doit emprunter le secours du forfait....
Vertu! c'est à ce prix qu'on te doit dédaigner.

Voilà des sentences dignes de la Grève, dont plu-

sieurs de nos pièces ont été remplies : voilà les vers barbares dignes de ces maximes qui ont retenti sur nos théâtres. Nous avons vu une mère amoureuse de son fils qui disait hardiment :

> Dieux qui m'abandonnez à ces honteux transports,
> N'en attendez, cruels, ni douleurs, ni remords.
> Je ne tiens mon amour que de votre colère ;
> Mais pour vous en punir je prétends m'y complaire.*

Les dieux qui n'*attendent pas les douleurs* de cette vieille, et qui sont punis par la *complaisance* de la vieille dans son inceste, doivent être bien étonnés ; et les gens de goût doivent l'être bien davantage de la vogue qu'ont eue pendant quelque temps ces infamies absurdes, écrites en gaulois.

Nous avons entendu dans *Catilina* des vers encore plus révoltans et plus ridicules :

> Qu'il soit cru fourbe, ingrat, parjure, impitoyable,
> Il sera toujours grand s'il est impénétrable.
> Tel on déteste avant que l'on adore après.

Ce n'est que depuis quelque temps que le parterre a senti l'horreur et le ridicule de ces maximes. Narcisse, dans *Britannicus*, ne dit point à Néron : Commettez un crime, c'est à vous qu'il appartient d'en faire. Il ne débite aucune de ces maximes d'un vain déclamateur.

V. 124. Qui n'est point au vaincu ne craint point le vainqueur.

> *Quidquid non fuerit Magni, dum bella geruntur,*
> *Nec victoris erit.*

V. 126. Vous pouvez adorer César si l'on l'adore.

Il faut éviter ces syllabes désagréables de *l'on l'a.*

V. 127. Mais quoique vos encens le traitent d'immortel,
Cette grande victime est trop pour son autel.

Encens ne souffre point le pluriel. On offre de l'en-

* Crébillon, *Sémiramis*, acte V, scène première.

cens aux immortels, mais l'encens ne traite point d'immortel.

On peut observer ici qu'en aucune langue les métaux, les minéraux, les aromates, n'ont jamais de pluriel. Ainsi, chez toutes les nations on offre de l'or, de l'encens, de la myrrhe, et non des *ors*, des *encens*, des *myrrhes*.

V. 132. En usant de la sorte on ne vous peut blâmer,

n'est ni français, ni noble. On dit dans le langage familier, *en user de la sorte*, mais non pas *user de la sorte*.

V. 137. Quoi que doive un monarque, et dût-il sa couronne,
Il doit à ses sujets encor plus qu'à personne.
Il cesse de devoir quand la dette est d'un rang
A ne point l'acquitter qu'aux dépens de leur sang.

Une dette est trop forte, trop grande, elle n'est pas *d'un rang à ne point l'acquitter qu'aux*, ce *point* est de trop, jamais on ne l'emploie que dans le sens absolu: *Je n'irai point, je n'irai qu'à cette condition.*

V. 145. Il le servit enfin, mais ce fut de la langue.
La bourse de César fit plus que sa harangue.

La langue, la bourse, sont des expressions trop familières. Voyez comme il est difficile de dire noblement les petites choses, et comme il est aisé de traiter les autres avec emphase. Le grand art des vers consiste à n'être jamais ni ampoulé ni bas.

V. 147. . . . . Pompée et ses discours,
Pour rentrer en Égypte, étaient un froid secours.

Un secours n'est ni chaud ni froid. Le mot propre est souvent difficile à rencontrer; et quand il est trouvé, la gêne du vers et de la rime empêche qu'on ne l'emploie.

V. 152. Comme il parla pour vous, vous parlerez pour lui.
Ainsi vous le pouvez et devez reconnaître.

On reconnaît un bienfait, mais non pas la personne. *Je vous reconnais*, n'est pas français, et ne forme point de sens, à moins qu'il ne signifie au propre : *Je ne vous remettais pas, et je vous reconnais;* ou bien *je reconnais là votre caractère.*

V. 161. **Sire, je suis Romain, etc.**

Le raisonnement de Septime est encore plus fort que celui d'Achillas. Cette scène est au fond parfaitement traitée, et à quelques fautes près (qu'on est toujours obligé de remarquer pour l'utilité des jeunes gens et des étrangers), elle est très forte de raisonnement.

V. 169. **.... C'est lui laisser, et sur mer et sur terre,**
La suite d'une longue et difficile guerre.

Il faut éviter autant qu'on peut ces hémistiches trop communs, *et sur mer et sur terre*, qui ne sont que pour la rime, et qui font tout languir; *laisser la suite d'une guerre*, n'est pas français.

V. 173. **Le livrer à César n'est que la même chose;**

expression trop familière et trop triviale: de plus, livrer Pompée à César, n'est pas la même chose que le renvoyer. Il y a une différence immense entre laisser un homme en liberté, et le mettre dans les mains de son ennemi.

V. 180. **Aussi-bien qu'à Pompée il vous voudra du mal.**

Il vous voudra du mal, est une expression de comédie.

V. 181. **Il faut le délivrer du péril et du crime,**
Assurer sa puissance et sauver son estime.

Sauver son estime, ne forme aucun sens. Veut-il dire que Ptolémée conservera l'estime qu'on a pour César, ou l'estime que César a pour Ptolémée, ou l'es-

time que César fait de lui-même? dans les trois cas, *sauver l'estime*, est trop impropre. *J'évite d'être long, et je deviens obscur.*

V. 189. N'examinons donc plus la justice des causes,
Et cédons au torrent qui roule toutes choses.

Des causes, est un terme de barreau. *Toutes choses*, est trop prosaïque, quoique dans les délibérations la poésie tragique ne doive point s'élever au-dessus de la prose soutenue; et d'ailleurs *toutes choses*, et *la même chose*, dans une page, est d'un style trop négligé. On ne peut trop répéter qu'on est dans l'obligation de remarquer ces fautes, de peur que les jeunes gens, qui n'auraient pas la même excuse que Corneille, n'imitent des défauts qu'on devait lui pardonner, mais qu'on ne pardonne plus aujourd'hui.

V. 195. Abattons sa superbe avec sa liberté.

La superbe ne se dit plus dans la poésie noble; il est aisé d'y substituer *orgueil*. On n'abat point la liberté, on la détruit; rien n'est beau sans le mot propre.

Ces remarques ne portent point sur l'essentiel de la piece; mais il faut avertir de tout les lecteurs qui veulent s'instruire, et ceux qui nous font l'honneur d'apprendre notre langue.

V. 205. Allez donc, Achillas, allez avec Septime,
Nous immortaliser par cet illustre crime.

Cette pensée est trop emphatique. Ptolémée peut-il dire qu'il s'immortalisera par un assassinat? Cette illusion qu'il se fait est-elle bien dans la nature? les raisons qu'il en apporte sont-elles de vraies raisons? les nations seront-elles moins esclaves pour être esclaves du maître de Rome? S'exprimer ainsi, c'est substituer une amplification de rhétorique à la solidité d'un conseil

d'état. Quel est le souverain qui dirait : Allons nous immortaliser par un illustre crime? La tragédie doit être l'imitation embellie de la nature. Ces défauts dans le détail n'empêchent pas que le fond de cette première scène ne soit une des plus belles expositions qu'on ait vues sur aucun théâtre; les anciens n'ont rien qui en approche; elle est auguste, intéressante, importante; elle entre tout d'un coup en action; les autres expositions ne font qu'instruire du sujet de la pièce, celle-ci en est le nœud : placez-la dans quelque acte que vous vouliez, elle sera toujours attachante. C'est la seule qui soit dans ce goût.

SCÈNE II.

V. 2. De l'abord de Pompée elle espère autre issue.

Autre issue, ne se dit que dans le style comique. Il faut dans le style noble, *une autre issue.* On ne supprime les articles et les pronoms que dans ce familier qui approche du style marotique : Sentir joie, faire mauvaise fin, etc. Observez encore qu'*issue* n'est pas le mot propre. Un abord n'a point d'*issue.* Il faut toujours ou le mot propre, ou une métaphore noble.

V. 5. Elle se croit déjà souveraine maîtresse
D'un sceptre partagé que sa bonté lui laisse.

On ne sait, par la construction, à quoi se rapporte *sa bonté.*

V. 8. De mon trône en son âme elle prend la moitié.

Ce mot *prend* n'est pas assez noble.

V. 9. Où de son vain orgueil les cendres rallumées
Poussent déjà dans l'air de nouvelles fumées.

Jamais un orgueil n'eut de cendres. Ces fumées poussées par les cendres de l'orgueil ne sont guère plus ad-

missibles. Tout ce qui n'est pas naturel doit être banni de la poésie et de la prose.

V. 13. **Sans doute il jugerait de la sœur et du frère**
Suivant le testament du feu roi votre père,
Son hôte et son ami, qui l'en daigna saisir.

Le feu roi votre père, est trop prosaïque, et il y a un enjambement que les règles de notre poésie ne souffrent point dans le style sérieux des vers alexandrins. *Qui l'en daigna saisir,* est un terme de chicane. Ma partie est saisie de ce testament. On a saisi ma partie de ces pièces.

V. 16. **Jugez, après cela, de votre déplaisir.**

Ce vers n'a pas un sens clair. Est-ce du déplaisir qu'a eu Ptolémée? On ne peut dire à un homme, jugez de la peine que vous avez eue : est-ce du déplaisir qu'il aura? il fallait donc l'exprimer, et dire, jugez de votre déplaisir si Pompée venait mettre Cléopâtre sur le trône : de plus, cette raison de Photin peut être alléguée contre César bien plus que contre Pompée.

V. 20. **Car c'est ne régner pas qu'être deux à régner.**

C'est exprimer bassement ce qui demande de l'élévation.

SCÈNE III.

V. 3. **Je lui viens d'envoyer Achillas et Septime. —**
Quoi! Septime à Pompée! à Pompée Achillas!

Ce vers en dit plus que vingt n'en pourraient dire. La simple exposition des choses est quelquefois plus énergique que les plus grands mouvemens de l'éloquence. Voilà le véritable dialogue de la tragédie : il est simple, mais plein de force; il fait penser plus qu'il ne dit. Corneille est le premier qui ait eu l'idée de cette vraie

beauté; mais elle est très difficile à saisir, et il ne l'a pas toujours employée.

V. 13. Il est toujours Pompée, et vous a couronné. —
Il n'en est plus que l'ombre, et couronna mon père,
Dont l'ombre et non pas moi lui doit ce qu'il espère.

Il n'en est plus que l'ombre. Donc c'est à l'*ombre* de mon père à le payer. Quel raisonnement! et quel mauvais jeu de mots!

V. 23. Mais songez qu'au port même il peut faire naufrage.

Ptolémée ne commet-il pas ici une indiscrétion, en fesant entendre à sa sœur dont il se défie, qu'il va faire assassiner Pompée? ne doit-il pas craindre qu'elle ne l'en avertisse? Je ne crois pas qu'il soit permis de mettre sur la scène tragique un prince imprudent et indiscret, à moins d'une grande passion qui excuse tout. L'imprudence et l'indiscrétion peuvent être jouées à la comédie; mais sur le théâtre tragique, il ne faut peindre que des défauts nobles. Britannicus brave Néron avec la hauteur imprudente d'un jeune prince passionné; mais il ne dit pas son secret à Néron imprudemment.

V. 36. Après tout, c'est ma sœur, oyez sans repartir.

Oyez ne se dit plus. L'usage fait tout.

V. 40. Cette haute vertu dont le ciel et le sang
Enflent toujours les cœurs de ceux de notre rang.

Le ciel et le sang qui enflent le cœur de vertu, n'est pas une expression convenable. Le mot *enfler* est fait pour l'orgueil. On pourrait encore dire, *enfler d'une vaine espérance*.

V. 46. Confessez-le, ma sœur, vous sauriez vous en taire,
N'était le testament du feu roi notre père.

N'était, est une expression du style le plus familier, et prise encore du barreau. *Le feu roi notre père*, deux

fois répété, n'est pas d'un style assez châtié. Ces façons de parler ne sont plus permises. La poésie ne doit pas être enflée, mais elle ne doit pas être trop familière; c'est une observation qu'on est obligé de faire souvent. C'est un défaut trop grand dans cette pièce que ce mélange continuel d'enflure et de familiarité.

V. 57. **Il fut jusques à Rome implorer le sénat.**

Il fut implorer; c'était une licence qu'on prenait autrefois. Il y a même encore plusieurs personnes qui disent, je fus le voir, je fus lui parler; mais c'est une faute, par la raison qu'on *va* parler, qu'on *va* voir; on n'*est* point parler, on n'*est* point voir. Il faut donc dire, *j'allai le voir, j'allai lui parler, il alla l'implorer.* Ceux qui tombent dans cette faute ne diraient pas je *fus* lui remontrer, je *fus* lui faire apercevoir.

V. 58. **Il nous mena tous deux pour toucher son courage.**

Quand on parle du courage de César, on entend toujours sa valeur. Mais ici Cléopâtre entend son âme, son cœur. Le mot de *courage* était entendu en ce sens du temps de Corneille; nous avons vu que Félix dit à Pauline, *ton courage était bon.*

V. 60. **.... Ce peu de beauté que m'ont donné les cieux**
D'un assez vif éclat fesait briller mes yeux;
César en fut épris.

Il n'est guère dans les bienséances qu'une princesse parle ainsi devant des ministres. La décence est une des premières lois de notre théâtre; on n'y peut manquer qu'en faveur du grand tragique, dans les occasions où la passion ne ménage plus rien.

V. 70. **Après avoir pour nous employé ce grand homme,**
Qui nous gagna soudain toutes les voix de Rome,
Son amour en voulut seconder les efforts.

Que veut dire *en seconder les efforts?* Est-ce aux efforts des voix de Rome que cet *en* se rapporte? sont-ce les efforts de l'amour de ce grand homme? cet *en* est également vicieux dans l'un et l'autre sens.

V. 73. Et nous ouvrant son cœur, nous ouvrit ses trésors.

Ouvrir son cœur et ses trésors, semble un jeu de mots. Tout ce qui a l'air de pointe est l'opposé du style sérieux.

V. 74. Nous eûmes de ses feux, encore en leur naissance,
Et les nerfs de la guerre et ceux de la puissance.

Nous eûmes de ses feux les nerfs de la guerre; cette expression n'est pas française : qu'est-ce qu'un nerf qu'on a d'un feu? l'idée est plus répréhensible que l'expression. Une femme ne se vante point ainsi d'avoir un amant; cela n'est permis que dans les rôles comiques.

V. 86. Certes, ma sœur, le conte est fait avec adresse. —
César viendra bientôt, et j'en ai lettre expresse.

Ces vers sont de la pure comédie.

Cette scène eût été bien plus belle si Cléopâtre n'eût fait parler que sa fierté et sa vertu, et si elle ne se fût point vantée que César était amoureux d'elle.

J'en ai lettre expresse, style familier et bourgeois.

V. 87. Je n'ai reçu de vous que mépris et que haine.

On ne dit point, *je n'ai reçu que haine.* On ne reçoit point haine; c'est un barbarisme.

V. 88. Et de ma part du sceptre indigne ravisseur,
Vous m'avez plus traitée en esclave qu'en sœur.

Part du sceptre, est hasardé, parce qu'on ne coupe point un sceptre en deux. Mais cette figure, qui ne présente rien de louche et d'obscur, est très admissible.

V. 96. **Cependant mon orgueil vous laisse à démêler**
Quel était l'intérêt qui me fesait parler.

Elle ne le laisse point à démêler ; elle le fait entendre trop nettement.

SCÈNE IV.

V. 2. **Sire, cette surprise est pour moi merveilleuse.**

Merveilleuse pour *étonnante*, *surprenante*, est du style de la comédie ; l'on ne peut dire, *une surprise étonnante*, *merveilleuse;* ce n'est pas la surprise qui est merveilleuse, c'est la chose qui surprend.

V. 3. **Je n'en sais que penser, et mon cœur étonné**
D'un secret que jamais il n'aurait soupçonné....

Mon cœur, n'est pas le mot propre, on ne l'emploie que dans le sentiment. Le cœur n'a jamais de part aux réflexions politiques. Il fallait, *mon esprit;* de plus, quand on vient de dire qu'on est surpris, il ne faut pas ajouter qu'on est étonné.

V. 5. **Inconstant et confus dans son incertitude,**
Ne se résout à rien qu'avec inquiétude.

Inconstant est encore moins convenable. *Le cœur inconstant*, n'exprime point du tout un homme embarrassé.

V. 7. **Sauverons-nous Pompée ? — Il faudrait faire effort,**
Si nous l'avions sauvé pour conclure sa mort.

Il faudrait faire effort pour conclure. C'est le contraire de ce que Photin veut dire. Il ne faudrait point d'effort pour conclure la mort de Pompée : on aurait une raison de plus pour la conclure ; il faudrait s'efforcer de la hâter.

V. 18. **Consultez-en encore Achillas et Septime.**

En encore : on doit éviter ce bâillement, ces *hiatus* de syllabes, désagréables à l'oreille.

Cet acte ne finit point avec la pompe et la noblesse qu'on attendait du commencement.

V. 19. **Allons donc les voir faire, et montons à la tour,**

est du ton bourgeois, et l'acte a commencé dans un style emphatique. Il faut, autant qu'on le peut, finir un acte par de beaux vers, qui fassent naître l'impatience de voir l'acte suivant.

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. **Je l'aime ; mais l'éclat d'une si belle flamme,**
Quelque brillant qu'il soit, n'éblouit point mon âme.

Ce sentiment de Cléopâtre est fort beau ; mais on affaiblit toujours son propre sentiment, quand on l'exprime par des maximes générales.

V. 3. **Et toujours ma vertu retrace dans mon cœur**
Ce qu'il doit au vaincu, brûlant pour le vainqueur.

Les héroïnes de Corneille parlent toujours de leur vertu.

V. 4. **Ce qu'il doit au vaincu, brûlant pour le vainqueur.**

Il semble, par la construction, que le vaincu brûle pour le vainqueur. Toutes ces négligences sont pardonnables à Corneille, mais ne le seraient pas à d'autres ; c'est pour cette raison que je les remarque soigneusement.

V. 7. **Et je le traiterais avec indignité**
Si j'aspirais à lui par une lâcheté.

Je le traiterais avec indignité, ne dit pas ce que Cléopâtre veut dire. Son idée est, qu'elle serait indigne de César si elle ne pensait pas noblement. *Traiter avec indignité*, signifie *maltraiter, accabler d'opprobre.*

V. 14. **Les princes ont cela de leur haute naissance.**

Les princes ont cela, gâte la noblesse de cette idée. C'est ici le lieu de rapporter le sentiment du marquis de Vauvenargues. *Les héros de Corneille*, dit-il, *parlent toujours trop, et pour se faire connaître; ceux de Racine se font connaître parce qu'ils parlent.* Cette réflexion est très juste. Les vaines maximes, les lieux communs, disent toujours peu de chose; et un mot qui échappe à propos, qui part du cœur, qui peint le caractère, en dit bien davantage.

V. 15. **Leur âme dans leur sang prend des impressions**
Qui dessous leur vertu rangent leurs passions.

Dessous leur vertu; cette expression n'est pas heureuse.

V. 17. **Leur générosité soumet tout à leur gloire.**

Ce vers a un sens trop vague, qui ôte à ce couplet sa précision, et lui dérobe par conséquent sa force.

V. 18. **Tout est illustre en eux quand ils osent se croire.**

Tout est illustre, n'est pas le mot propre; c'est *noble* qu'il fallait.

V. 23. **Il croit cette âme basse et se montre sans foi;**
Mais s'il croyait la sienne il agirait en roi.

Ce dernier vers est beau, et semble demander grâce pour les autres.

V. 29. **Apprends qu'une princesse, aimant sa renommée,**
Quand elle dit qu'elle aime, est sûre d'être aimée.

Il y avait d'abord :

Quand elle avoue aimer, s'assure d'être aimée.

Voilà encore une maxime générale, qui a même le défaut de n'être pas vraie; car l'infante du *Cid* avoue qu'elle aime, et n'en est pas plus aimée. Hermione est dans la même situation : il est vrai que si une princesse

disait publiquement qu'elle aime et qu'elle n'est point aimée, elle pourrait être avilie; mais il n'est pas vrai qu'une princesse n'avoue à sa confidente sa passion que quand elle est sûre d'être aimée. En général, il faut s'interdire ce ton didactique dans une tragédie : on doit le plus qu'on peut mettre les maximes en sentiment. Ce qu'il y a de pis, c'est que l'amour de Cléopâtre est très froid, et contre les lois de la tragédie; il n'inspire ni terreur, ni pitié : ce n'est précisément que de la galanterie, sans aucun intérêt; et cette galanterie est des plus indécentes. C'est un très grand défaut.

V. 31. Et que les plus beaux feux dont son cœur soit épris
N'oseraient l'exposer aux hontes d'un mépris.

Soit épris, est un solécisme; mais *de beaux feux qui exposent à des hontes*, est pis qu'un solécisme.

V. 39. Son bras ne dompte point de peuples ni de lieux
Dont il ne rende hommage au pouvoir de mes yeux.

Lieux après *peuples*, est inutile et languissant. *Un bras qui dompte des lieux*, révolte l'esprit et l'oreille.

V. 43. Il trace des soupirs, et d'un style plaintif
Dans son champ de victoire il se dit mon captif.

César qui trace des soupirs d'un style plaintif, n'est point César; et ce ridicule augmente encore par celui de l'expression. On ne parlerait pas autrement de Corydon dans une églogue. Est-il possible qu'on ait dit que Corneille a banni la galanterie de ses pièces? il ne l'a traitée que trop : elle était alors la base de tous les ouvrages d'imagination. Horatius Coclès chante à l'écho dans *Clélie*, et fait des anagrammes. Tout héros est galant. Remarquons que Dacier dans ses notes sur l'Art poétique d'Horace, censura fortement la plupart de ces fautes où Corneille tombe trop souvent. Il rapporte

plusieurs vers dont il fait la critique. Le seul amour du bon goût le portait à cette juste sévérité dans un temps où il ne semblait pas encore permis de censurer un homme presque universellement applaudi. Boileau avait bien fait sentir que Corneille péchait souvent par le style, par l'obscurité des pensées, quelquefois par leur fausseté, par l'inégalité, par des termes bas, et par des expressions ampoulées : mais il le disait avec ménagement, jusqu'à ce qu'enfin dans son *Art poétique* il alla jusqu'à dire :

> Et si le roi des Huns ne lui charme l'oreille,
> Traiter de visigoths tous les vers de Corneille.

Il n'aurait jamais parlé ainsi de Racine, le seul qui eut toujours un style noble et pur.

V. 45. Oui, tout victorieux il m'écrit de Pharsale.

Il faut dire, *oui, tout vainqueur qu'il est.*

V. 46. Et si sa diligence à ses feux est égale,
Ou plutôt si la mer ne s'oppose à ses feux,
L'Égypte le va voir me présenter ses vœux.

Cette opposition de la *mer* et des *feux*, est un jeu de mots puéril, auquel l'auteur n'a peut-être pas pensé. Ce n'est pas assez de ne pas chercher ces petitesses, il faut prendre garde que le lecteur ne puisse les soupçonner.

V. 53. Si bien que ma rigueur, ainsi que le tonnerre,
Peut faire un malheureux du maître de la terre.

L'expression familière *si bien que* est à peine tolérée dans la comédie. La rigueur d'une femme comparée au tonnerre est d'un gigantesque puéril. Un tonnerre qui fait un malheureux est petit. Le tonnerre fait pis, il tue ; et les rigueurs de Cléopâtre qui tueraient César comme le tonnerre, sont quelque chose de plus outré, de plus faux, et de plus choquant que les exagérations

de tous nos romans. On ne peut trop s'élever contre ce faux goût.

V. 55. J'oserais bien jurer que vos divins appas
Se vantent d'un pouvoir dont ils n'useront pas.

Discours de soubrette; mais Cléopâtre, qui espère avoir un enfant de César, s'exprime en femme abandonnée.

V. 57. Et que le grand César n'a rien qui l'importune,
Si vos seules rigueurs ont droit sur sa fortune.

Toutes ces expressions sont fausses et alambiquées. Des rigueurs n'ont point de droit, elles n'en ont point sur la fortune de César; et ce César *qui n'a rien qui importune,* est comique. J'avoue qu'on est étonné de tant de fautes, quand on y regarde de près. Remarquons-les, puisqu'il faut être utile; mais songeons toujours que Corneille a des beautés admirables, et que s'il a bronché dans la carrière, c'est lui qui l'a ouverte en quelque façon, puisqu'il a surpassé ses contemporains jusqu'à l'époque d'*Andromaque.*

V. 69. Peut-être mon amour aura quelque avantage
Qui saura mieux que moi ménager son courage.

Son amour qui a un avantage, lequel ménagera mieux le courage de César qu'elle-même, est une idée obscure exprimée obscurément.

Il y avait auparavant :

Et si jamais le ciel favorisait ma couche
De quelque rejeton de cette illustre souche,
Cette heureuse union de mon sang et du sien
Unirait à jamais son destin et le mien.

L'auteur retrancha ces vers, qui présentaient une image révoltante.

V. 85. Ne pouvant rien de plus pour sa vertu séduite,
Dans mon âme en secret je l'exhorte à la fuite.

Il semble, par la phrase, qu'il s'agisse de la vertu séduite de Pompée, et c'est de la vertu séduite de l'âme de Cléopâtre. *Je l'exhorte à la fuite dans mon âme.* Cette expression n'est pas heureuse. Mais si Cléopâtre veut secourir Pompée, que ne lui dépêche-t-elle un exprès pour l'avertir de son danger? Elle en dit trop, quand elle ne fait rien.

V. *dern.* . . . . J'en apprendrai la nouvelle assurée.

On apprend des nouvelles sûres, et non une nouvelle assurée : on dit bien, *Cette nouvelle m'a été assurée par tels et tels.*

SCÈNE II.

Si Cléopâtre, au lieu de parler en femme galante, avait su donner de la noblesse à son amour pour César, et montrer en même temps la plus grande reconnaissance pour Pompée, et une véritable crainte de sa mort, le récit d'Achorée ferait bien un autre effet. Le cœur n'est point assez ému quand le récit des infortunes n'est fait qu'à des personnes indifférentes. Le nom de Pompée et de beaux vers suppléent à l'intérêt qui manque. Cléopâtre a montré assez d'envie de sauver Pompée, pour que le récit qu'on lui fait, la touche; mais non pas pour que ce récit soit un coup de théâtre, non pas pour qu'il fasse répandre des larmes.

V. 4. J'ai vu la trahison, j'ai vu toute sa rage.

La rage de la trahison!

V. 5. Du plus grand des mortels j'ai vu trancher le sort.

On tranche la vie, on tranche la tête, on ne tranche point un sort.

V. 6. J'ai vu dans son malheur la gloire de sa mort.

La gloire d'une mort! et cette *gloire* deux fois répétée! quelle négligence!

V. 9. Écoutez, admirez, et plaignez son trépas.

On n'admire point un *trépas*, mais la manière héroïque dont un homme est mort. Cependant cette expression est une beauté et non une faute; c'est une figure très admissible.

V. 15. Mais voyant que ce prince ingrat à ses mérites
N'envoyait qu'un esquif rempli de satellites,
Il soupçonne dès lors son manquement de foi.

Quippè fides si pura foret, etc.
Venturum tota Pharium cum classe tyrannum.

Ingrat à ses mérites; nous disons, *ingrat envers quelqu'un*, et non pas, *ingrat à quelqu'un*. Aujourd'hui que la langue semble commencer à se corrompre, et qu'on s'étudie à parler un jargon ridicule, on se sert du mot impropre *vis-à-vis*. Plusieurs gens de lettres ont été ingrats *vis-à-vis de moi*, au lieu de *envers moi*. Cette compagnie s'est rendue difficile *vis-à-vis du roi*, au lieu de *envers le roi* ou *avec le roi*. Vous ne trouverez le mot *vis-à-vis* employé en ce sens dans aucun auteur classique du siècle de Louis XIV.

Son manquement de foi.

Manquement n'est plus d'usage; nous disons *manque;* et ce *manque de foi* est une expression trop faible pour exprimer l'horrible perfidie que Pompée soupçonne.

V. 23. N'exposons, lui dit-il, que cette seule tête
A la réception que l'Égypte m'apprête, etc.

. . . . *Longèque à littore casus*
Expectate meos, et in hâc cervice tyranni
Explorate fidem.

V. 29. Mais quand tu les verrais descendre chez Pluton,
Ne désespère point du vivant de Caton.

Pompée ne se servit certainement pas de cette figure; *descendre chez Pluton*. Il ne faut pas faire parler un héros en poète.

V. 33. Septime se présente, et, lui tendant la main,
Le salue empereur, etc.

Romanus Phariâ miles de puppe salutat
Septimius.

V. 39. Ce héros voit la fourbe et s'en moque dans l'âme.

S'en moque, est comique et trivial. Je ne sais pourquoi Corneille feint que Pompée s'aperçoit du dessein de Septime; car s'il le devine, il ne doit pas quitter son vaisseau, dans lequel sans doute il a des soldats. Il doit prendre le chemin de Carthage.

V. 48. Mes yeux ont vu le reste, et mon cœur en soupire,
Et croit que César même à de si grands malheurs
Ne pourra refuser des soupirs et des pleurs.

Un cœur qui croit; cela ne serait pas souffert aujourd'hui.

V. 57. Il se lève, et soudain par-derrière Achillas,
Comme pour commencer tirant son coutelas,
Septime et trois des siens, lâches enfans de Rome,
Percent à coups pressés les flancs de ce grand homme.

Par-derrière, est d'une prose trop basse.

V. 61. Tandis qu'Achillas même, épouvanté d'horreur,
De ces quatre enragés admire la fureur.

Ces quatre enragés, est aujourd'hui du bas comique; il ne l'était pas alors. *Enragé* fesait le même effet que l'*arrabiato* des Italiens, et l'*enrag'd* des Anglais : *admire*, est insoutenable.

V. 68. D'un des pans de sa robe il couvre son visage,
A son mauvais destin en aveugle obéit, etc.

Involvit vultus, atque indignatus apertum
Fortunæ præbere caput, tunc lumina pressit.

V. 70. **Et dédaigne de voir le ciel qui le trahit.**

J'ai vu autrefois admirer ce vers; et depuis j'ai vu tous les connaisseurs le condamner comme une exagération, comme un vain ornement, et même comme une pensée fausse. On peut dédaigner de regarder un ami perfide; mais dédaigner de regarder le ciel, parce qu'on se suppose trahi par le ciel, cela est d'un capitan plutôt que d'un héros.

V. 73. **Aucun gémissement à son cœur échappé....**

. . . . *Nullo gemitu consensit ad ictum.*

V. 74. **Ne le montre en mourant digne d'être frappé.**

N'est-ce pas là encore une fausse idée? Pourquoi Pompée aurait-il été *digne d'être frappé* s'il eût gémi? et que veut dire *digne d'être frappé?* quelle enflure! quelle fausse grandeur!

V. 75. **Immobile à leurs coups, en lui-même il rappelle**
Ce qu'eut de beau sa vie et ce qu'on dira d'elle....

Immobile, n'a et ne peut avoir de régime; car en toute langue, on n'est immobile ni à quelque chose ni en quelque chose.

V. 77. **Et tient la trahison que le roi leur prescrit**
Trop au-dessous de lui pour y prêter l'esprit.

Quoi! Pompée ne daigne pas songer qu'on l'assassine? quoi! il ne daigne pas *prêter l'esprit* à vingt coups de poignard qu'il reçoit? il n'y a rien au monde de plus faux, de plus romanesque; et *cette vertu qui augmente ainsi son lustre dans leur crime!* Quelles peines l'auteur se donne pour montrer de l'esprit faux et pour s'expliquer en énigmes!

V. 80. **Et son dernier soupir est un soupir illustre.**

Seque probat moriens.

Ce mot *illustre* ne peut convenir à un *soupir;* de plus, un *soupir* n'est-il pas une espèce de gémisse-

ment? Achorée vient de dire que Pompée n'a poussé aucun gémissement. Et comment un *soupir* peut-il *étaler tout Pompée?* Corneille a voulu traduire le *seque probat moriens* de Lucain. *Il prouve en mourant qu'il est Pompée.* Ce peu de mots est vrai, simple et noble; mais un *soupir illustre* n'est pas tolérable.

V. 83. Sur les bords de l'esquif sa tête enfin penchée....*

V. 84. Par le traître Septime indignement tranchée,
Passe au bout d'une lance en la main d'Achillas.

Septimius retegit scisso velamine vultus,
Collaque in obliquo ponit languentia rostro;
Tunc nervos venasque secat....
Vindicat hoc Pharius dextrâ gestare satelles.

V. 88. On donne à ce héros la mer pour sépulture.

Littora Pompeium feriunt, truncusque vadosis
Huc, illuc, jactatur aquis.

V. 95. Puis cédant aussitôt à la douleur plus forte,
Tomber dans sa galère évanouie ou morte.

. . . . *Interque suorum*
Lapsa manus rapitur trepidâ fugiente carinâ.

V. 116. Dans quelque urne chétive en ramasser la cendre.

Le mot de *chétive* ne passerait pas aujourd'hui. Il me paraît qu'il fait ici un très bel effet, par l'opposition d'une fin si déplorable à la grandeur passée de Pompée.

* Est-ce la barque ou la tête qui est penchée? dit Voltaire, non pas à l'occasion du vers qui est dans le dernier texte adopté par Corneille, mais sur un autre rappelé des anciennes éditions :

Sa tête sur le bord de la barque penchée.

Il en est de même pour une autre remarque portant sur un vers aussi abandonné par Corneille, qui, au même endroit, en a changé quatre. Voici le vers critiqué et la remarque de Voltaire : R.

Je l'ai vue élever ses tristes mains aux cieux.

On sait bien que des mains ne sont point tristes : cependant cette épithète peut être soufferte en poésie, et surtout dans cette occasion.

V. 124. Cléopâtre a de quoi vous mettre tous en poudre.

Cléopâtre a de quoi; on évite aujourd'hui de tels hémistiches. La situation n'en est pas moins intéressante; rien n'est plus grand que ce moment où Pompée périt, où Cornélie fuit, et où César arrive.

On évite aujourd'hui ces lieux communs, *mettre en poudre,* qui n'étaient employés que pour rimer à *foudre.*

V. 127. Admirons cependant le destin des grands hommes;
Plaignons-les, et par eux jugeons ce que nous sommes, etc.

Cela serait froid en toute autre occasion. On est peu touché quand on se prépare ainsi, quand on s'arrange pour faire des réflexions. Il vaudrait mieux montrer plus de sentiment.

V. 131. Lui que sa Rome a vu plus craint que le tonnerre,
Triompher en trois fois des trois parts de la terre.

On voit bien là le misérable esclavage de la rime. Ce *tonnerre* n'est mis que pour rimer à *terre;* on s'est imaginé, grâce à ces malheureuses rimes, si souvent rebattues, qu'il n'y avait que tonnerre et guerre qui pussent rimer à terre, à cause des deux *rr* qui se trouvent dans ces mots. On n'a pas fait réflexion que ce double *r* ne se prononce pas. *Abhorre,* qui a deux *r,* rime très bien avec *adore* et *honore,* qui n'en ont qu'une. L'usage fait tout, mais c'est un usage bien condamnable de se donner des entraves si ridicules. La rime est faite pour l'oreille. On prononce *terre* comme *père, mère;* et puisque *abhorre* rime avec *adore, terre* doit rimer avec *mère.*

V. 141. Ainsi finit Pompée, et peut-être qu'un jour
César éprouvera même sort à son tour.

Cette idée est fort belle, et d'autant plus convenable que, le jour même, on conspire contre César.

SCÈNE III.

V. 4. Vous haïssez toujours ce fidèle sujet? —
Non, mais en liberté je ris de son projet.

Le spectateur est indigné qu'après la mort du grand Pompée, dont il est rempli, Ptolémée et Cléopâtre s'amusent à parler de Photin, et que Cléopâtre dise en vers de comédie, qu'elle *rit de son projet.*

Il faut, autant qu'on le peut, fixer toujours l'attention du public sur les grands objets, et parler peu des petits, mais avec dignité.

Cette froide scène devient encore moins tragique par les petites ironies du frère et de la sœur.

V. 15. Il en coûte la vie et la tête à Pompée.

Quand on dit *la vie, la tête* est de trop.

V. 22. Je ferai mes présens; n'ayez soin que des vôtres.

Je ferai mes présens, est de la dernière indécence, surtout dans la bouche d'une femme galante. *N'ayez soin que des vôtres*, paraît encore plus insupportable quand il s'agit de la tête de Pompée.

V. 35. Je connais ma portée, et ne prends point le change....
Et je suis bonne sœur si vous m'êtes bon frère. —
Vous montrez cependant un peu bien du mépris, etc.

Tout cela est d'un comique si froid, que plusieurs personnes sont étonnées que Corneille ait pu passer si rapidement du pathétique et du sublime à ce style bourgeois, et qu'il n'ait point eu quelque ami qui l'ait fait apercevoir de ces disparates. On l'a déjà dit : Corneille n'était plus le même quand il n'était plus soutenu par la majesté du sujet; et il ne vivait pas dans un temps où l'on connût encore toutes les bienséances du dialogue, la pureté du style, l'art, aussi nécessaire que

difficile, de dire les petites choses avec une noblesse élégante. On ne peut trop répéter que la plupart des défauts de Corneille sont ceux de son siècle.

.... Je suis bonne sœur si vous m'êtes bon frère;

vers de comédie, et mauvais vers. *Un peu bien du mépris,* n'est pas français.

SCÈNE IV.

V. 1. **J'ai suivi tes conseils; mais plus je l'ai flattée,**
Et plus dans l'insolence elle s'est emportée.

Elle s'est emportée dans l'insolence, est un barbarisme et un solécisme. Il faut, *jusqu'à l'insolence elle s'est emportée.*

V. 4. **Je m'allais emporter dans les extrémités.**

On s'emporte *à* quelque extrémité, et non *dans* les extrémités. Ptolémée doit-il dire qu'il a été tenté de tuer sa sœur? Il me semble qu'au théâtre on ne doit parler de meurtre que dans les grandes passions, ou dans les grands intérêts, et non pas après une scène d'ironie et de picoterie.

V. 7. **(Il) l'eût mise en état, malgré tout son appui,**
De s'en plaindre à Pompée auparavant qu'à lui.

Auparavant qu'à lui, n'est pas français. Cet adverbe absolu n'admet aucune relation, aucun régime. Il faut, *avant qu'à lui.*

V. 17. **Et ne permettons pas qu'après tant de bravades,**
Mon sceptre soit le prix d'une de ses œillades.

Ces deux vers sont du style comique. On peut trouver de telles observations minutieuses; mais elles sont faites pour les étrangers. Il ne faut rien omettre.

V. 19. **Sire, ne donnez point de prétexte à César**
Pour attacher l'Égypte aux pompes de son char.

Attacher l'Égypte à des pompes!

V. 23. Enflé de sa victoire et des ressentimens
Qu'une perte pareille imprime aux vrais amans....

Un ministre d'état, et même un scélérat, qui parle de vrais amans, et des ressentimens qu'une perte imprime aux vrais amans!

V. 30. Si Cléopâtre meurt, votre perte est certaine....
Pour la perdre avec joie il faut vous conserver.

Cet *avec joie* est ridicule : il devait dire, pour la perdre sans vous nuire, pour vous venger avec sûreté.

V. 34. Sceptre, s'il faut enfin que ma main t'abandonne,
Passe, passe plutôt en celle du vainqueur.

Il faut avoir l'attention d'éviter ces façons de parler, employées dans le style bas; *passe passe* fait un effet ridicule.

V. 39. L'amour à ses pareils ne donne point d'ardeur
Qui ne cède aisément aux soins de leur grandeur.

L'amour, qui donne de l'*ardeur!*

V. 47. Et s'il donnait loisir à des cœurs si hardis
De relever du coup dont ils sont étourdis....

On relève de maladie; on ne relève pas d'un coup.

V. 49. S'il les vainc, s'il parvient où son désir aspire....

Évitez toujours ces syllabes rudes et sèches.

V. 57. Remettez en ses mains, trône, sceptre, couronne.

Ce ne sont point trois choses différentes, c'est la même idée sous trois diverses figures, c'est un pléonasme, une négligence.

V. *pénult.* Avec toute ma flotte allons le recevoir,
Et par ces vains honneurs séduire son pouvoir.

Notre langue ne permet guère qu'on applique à des choses inanimées des verbes qui ne sont appropriés qu'à des choses animées. On séduit un homme; et, par une métaphore très juste, on séduit sa passion : mais

quand on séduit un homme puissant, ce n'est pas son pouvoir qu'on séduit. Cette impropriété de termes est souvent ce qui révolte le lecteur, sans qu'il s'aperçoive d'où naît son dégoût. Les poètes comme Boileau et Racine, qui n'employent jamais que des métaphores justes, qui écrivent toujours purement, sont lus de tout le monde; et il n'y a pas un seul de leurs vers que les amateurs ne relisent cent fois, et ne sachent par cœur: mais on ne lit des autres que quelques endroits de génie, dont la beauté supérieure s'élève au-dessus des règles de la syntaxe et de la correction du style.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

Corneille, dans l'Examen de *Pompée*, dit qu'on a trouvé mauvais qu'Achorée fasse le récit intéressant qui suit, à une simple suivante. Il donne pour réponse que cette suivante tient lieu de la reine; mais, encore une fois, les récits intéressans ne doivent être faits qu'aux principaux personnages. On est mécontent de voir une suivante qui dit que sa maîtresse, *dans son appartement, de César attend le compliment sans s'en émouvoir*. Ces scènes inutiles, et par conséquent froides, prouvent que presque toutes les tragédies françaises sont trop longues. On les appelle des scènes de *remplissage*. Ce mot est leur condamnation.

V. 1. Oui, tandis que le roi va lui-même en personne
Jusqu'aux pieds de César prosterner sa couronne,
Cléopâtre s'enferme en son appartement.

On ne prosterne point une couronne, on se prosterne, on dépose une couronne; on la dépose aux pieds, et non jusqu'aux pieds.

V. 5. Comment nommerez-vous une humeur si hautaine?

Humeur, n'est pas plus noble que *beau présent.*

V. 9. . . . . Elle m'envoie
Savoir à cet abord ce qu'on a vu de joie.

Ce qu'on a vu de joie, ne peut se dire dans le style tragique, quoique ce soit une suivante qui parle.

V. 11. Ce qu'à ce beau présent César a témoigné.

Ce beau présent, est comique.

V. 13. S'il traite avec douceur, s'il traite avec empire.

Traite exige un régime; ce verbe n'est neutre que lorsqu'on parle d'un traiteur.

V. 15. La tête de Pompée a produit des effets
Dont ils n'ont pas sujet d'être fort satisfaits.

Ce dernier vers est un peu de comédie.

V. 21. Ses vaisseaux en bon ordre ont éloigné la ville.

Ont éloigné la ville, est un solécisme. Il fallait, *se sont éloignés de*, ou plutôt une autre expression, un autre tour.

V. 23. Il venait à plein voile, etc.

est un solécisme; *voile* de vaisseau a toujours été féminin; *voile* qui couvre, masculin.

V. 25. Sa flotte qu'à l'envi favorisait Neptune,
Avait le vent en poupe ainsi que sa fortune.

N'est-ce pas là une réflexion inutile, et en même temps trop recherchée? Pourquoi dire que son vaisseau avait le vent en poupe? pourquoi comparer la fortune de César à ce vaisseau? quel rapport de ces idées avec la réception dont il s'agit?

La peinture de l'humiliation de Ptolémée est admirable, parce qu'elle est vraie. Celle de la tête de Pompée, qui semble s'apprêter à parler, n'est pas si vraie. Cela

sent le poète, et dès lors on n'est plus si touché. Un mort n'a pas la vue égarée.

V. 40. **Mais avec six vaisseaux un des miens la poursuit.**

Un des miens; il semble que ce soit un de ses vaisseaux, et Ptolémée entend un de ses officiers. Ces méprises sont assez communes dans notre langue; il faut y prendre garde soigneusement.

V. 41. **A ces mots Achillas découvre cette tête;**
Il semble qu'à parler encore elle s'apprête,
Qu'à ce nouvel affront un reste de chaleur
En sanglots mal formés exhale sa douleur.

. . . . *Atque os in murmura pulsant*
Singultus animæ.

V. 47. **Et son courroux mourant fait un dernier effort**
Pour reprocher aux dieux sa défaite et sa mort.

Iratamque Deis faciem.

V. 49. **César à cet aspect, comme frappé du foudre....**

Ce n'est pas un coup de foudre pour César que la mort de Pompée.

V. 50. **Et comme ne sachant que croire et que résoudre....**
Nous tient assez long-temps ses sentimens cachés.

Il doit savoir certainement *que croire* en voyant la tête de Pompée.

Non primo Cæsar damnavit munera vultu.
. . . . *Vultus dùm crederet, hæsit.*

V. 53. **Et je dirai, si j'ose en faire conjecture....**

Expression un peu triviale.

V. 54. **Que par un mouvement commun à la nature**
Quelque maligne joie en son cœur s'élevait,
Dont sa gloire indignée à peine le sauvait.

Quelle peinture et quelle vérité! que ces grands traits effacent de fautes! rien n'est plus beau que cette tirade: elle fait voir en même temps qu'il fallait mettre ce récit

intéressant dans la bouche d'un personnage plus important qu'Achorée.

V. 64. **Examine, choisit, laisse couler des pleurs, etc.**

> . . . . *Lacrymas non sponte cadentes*
> *Effudit*....

V. 67. **Ensuite il fait ôter ce présent de ses yeux.**

> *Aufer ab aspectu nostro funesta, satelles,*
> *Regis dona tui.*

V. 75. **Met des gardes partout, et des ordres secrets.**

Cela est impropre; on met des gardes, et on donne des ordres.

V. 81. **Je vais bien la ravir avec cette nouvelle.**

Vers familier de comédie. *La ravir avec une nouvelle!*

SCÈNE II.

V. 2. **Connaissez-vous César, de lui parler ainsi? etc.**

Beaucoup de bons juges ont trouvé que César affecte ici un peu trop de rodomontade, que la véritable grandeur est plus simple, que les Romains ne regardaient point le trône comme une infamie, qu'ils avaient au contraire aboli chez eux le nom de roi, comme trop dangereux à Rome; que les Romains n'avaient aucun mépris pour un roi d'Égypte; que César joue un peu sur le mot; que quand Ptolémée lui dit, *montez au trône,* il veut dire seulement, soyez ici le maître, et non pas, faites-vous couronner roi d'Égypte : qu'enfin César répond à un compliment très raisonnable par des hauteurs qui sentent plus la vanité que la grandeur. Ces critiques peuvent être fondées; mais peut-être est-il nécessaire d'enfler un peu la grandeur romaine sur le théâtre, comme on place des figures colossales dans de vastes enceintes. Il est bien certain que quand Ptolémée

dit à César : *Commandez ici*, il ne lui dit pas, prenez le titre de roi d'Égypte, au lieu de celui d'*imperator*, de *consul*, de *triumvir;* mais César veut humilier Ptolémée. Le spectateur est charmé de voir ce roi abaissé et confondu, et les reproches sur la mort de Pompée sont admirables.

V. 3. **Que m'offrirait de pis la fortune ennemie,**
A moi qui tiens le trône égal à l'infamie?

Jamais on n'a tenu *le trône égal à l'infamie;* il n'y a là qu'un faux air de grandeur, et tout faux air est puéril. César tenait si peu le trône égal à l'infamie, qu'il voulut depuis être reconnu roi. Les Romains craignaient chez eux la royauté; mais le trône ailleurs n'était point infâme.

V. 12. **S'il en eût aimé l'offre, il eût su s'en défendre.**

Ce vers n'est pas trop intelligible; le reste fait un très bel effet. Ptolémée joue là un indigne rôle; mais on aime à voir un roi abaissé devant César. Lorsque Corneille fait parler Ptolémée, les vers sont faibles; César s'exprime fortement; tel était le génie de Corneille. Le sublime de César passe jusque dans l'âme du lecteur.

V. 22. **Vous qui devez respect au moindre des Romains.**

Cela n'est pas vrai, puisque Ptolémée avait des chevaliers romains à son service.

V. 23. **Ai-je vaincu pour vous dans les champs de Pharsale?**

Ergo in Thessalicis Pellæo fecimus arvis
Jus gladio?

V. 27. **Moi, qui n'ai jamais pu la souffrir à Pompée,**
La souffrirai-je en vous sur lui-même usurpée?

Non tuleram Magnum mecum Romana regentem:
Te, Ptolemæe, feram?

V. 32. Ce coup où vous tranchez du souverain de Rome,
Et qui sur un seul chef lui fait bien plus d'affront
Que sur tant de milliers ne fit le roi de Pont.

Un coup qui fait affront sur un chef, n'est pas élégant.

V. 35. Pensez-vous que j'ignore ou que je dissimule
Que vous n'auriez pas eu pour moi plus de scrupule,
Et que, s'il m'eût vaincu, votre esprit complaisant
Lui fesait de ma tête un semblable présent?

. . . . Nec fallere vos me
Credite victorem : nobis quoque tale paratum
Littoris hospitium.

Cela est beau, parce que cela est vrai. Il n'y a là ni déclamation ni enflure.

V. 39. Grâces ma victoire on me rend des hommages
Où ma fuite eût reçu toutes sortes d'outrages.

. . . . Ne sic mea colla gerantur
Thessaliæ fortuna facit.

V. 49. Ici, dis-je, où ma cour tremble en me regardant,
Où je n'ai point encore agi qu'en commandant....

est un solécisme; le *point* est de trop.

V. 67. Mais de ce grand sénat les saintes ordonnances
Eussent peu fait pour nous, seigneur, sans vos finances.

Le mot de *finances* n'est pas plus fait pour la tragédie que celui de *caissier*.

V. 70. Et, pour en bien parler, nous vous devons le tout.

Expression trop faible, trop commune. Ne finissez jamais un vers par ces mots, *le tout;* ils ne sont ni harmonieux, ni nobles.

Le tout, est du style de bureau.

V. 72. Jusqu'à ce qu'à vous-même il ait osé se prendre.

On ne peut trop remarquer avec quel soin pénible il faut éviter ce concours de syllabes dures, dont les

auteurs ne s'aperçoivent pas dans la chaleur de la composition. *Jusqu'à ce qu'à*, révolte l'oreille : *se prendre à quelqu'un*, est du discours familier; et *s'en prendre*, est quelquefois fort noble. *Répondez du succès ou je m'en prends à vous*. De plus, *se prendre* ne signifie pas attaquer, comme Corneille le prétend ici; il signifie le contraire, chercher un appui, un secours. En tombant il se prit à un arbre qui le garantit. Dans le malheur on se prend à tout, c'est-à-dire on se fait une ressource de tout ce qu'on trouve; dans le malheur on s'en prend à tout, signifie, on accuse tout, on se plaint de tout.

V. 73. **Mais voyant son pouvoir de vos succès jaloux....**

Un pouvoir jaloux d'un succès !

V. 75. **Tout beau, que votre haine en son sang assouvie**
N'aille point à sa gloire; il suffit de sa vie.

On a déjà remarqué ailleurs que ce mot familier, *tout beau*, ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 84. **J'ai cru sa mort pour vous un malheur nécessaire,**
Et que sa haine injuste augmentant tous les jours....

Et que, n'ayant point été précédé d'un autre *que*, est une faute de grammaire, mais de ces fautes qui cessent de l'être dans la poésie animée.

V. 86. **Jusque dans les enfers chercherait du secours.**

Les enfers, sont ici d'un déclamateur, et non pas d'un homme qui donne de bonnes raisons.

V. 93. **Et sans attendre l'ordre en cette occasion,**
Mon zèle ardent l'a prise à ma confusion.

Il veut dire mon zèle ardent a pris cette occasion; mais c'est une expression bien étrange, *j'ai pris cette occasion pour assassiner Pompée*.

V. 103. Vous cherchez, Ptolémée, avecque trop de ruses,
De mauvaises couleurs et de froides excuses.

Les comédiens disent *avec de faibles ruses* : *avecque* était trop dur.

V. 105. Votre zèle était faux, si seul il redoutait
Ce que le monde entier à pleins vœux souhaitait.

A pleins vœux, ne se dit plus.

V. 107. Et s'il vous a donné ces craintes trop subtiles
Qui m'ôtent tout le fruit de nos guerres civiles,
Où l'honneur seul m'engage, et que pour terminer,
Je ne veux que celui de vaincre, et pardonner.

. , ... Unica belli
Præmia civilis, victis donare salutem,
Perdidimus.

Où l'honneur seul m'engage, et que pour, etc. Cela n'est pas francais; il fallait, *guerres où l'honneur m'engage, où je ne veux que vaincre et pardonner, où mes plus grands ennemis, etc.*

V. 115. O combien d'allégresse une si triste guerre
Aurait-elle laissé dessus toute la terre,
Si l'on voyait marcher dessus un même char,
Vainqueurs de leur discorde, et Pompée et César !

Thomas Corneille, dans l'édition qu'il fit des œuvres de son frère, mit, *marcher en même char*. La correction n'est pas heureuse ; ces minuties (on ne peut trop le dire) n'empêchent point un morceau sublime d'être sublime. Il les faut regarder comme des fautes d'orthographe.

V. 121. Vous craigniez ma clémence ; ah ! n'ayez plus ce soin :
Souhaitez-la plutôt ; vous en avez besoin.

Souhaitez-la plutôt, est sublime ; et quoique les vers suivans étendent peut-être un peu trop cette pensée, ils ne la déparent pas, tant on aime à voir le crime puni et un roi confondu par un Romain.

V. 133. **Cependant à Pompée élevez des autels, etc.**

. . . . *Justo date thura sepulcro,*
Et placate caput.

SCÈNE III.

V. 1. **Antoine, avez-vous vu cette reine adorable? —**
Je l'ai vue, ô César! elle est incomparable.

Après ce discours noble et vigoureux de César, le lecteur est indigné de voir Antoine faire le personnage d'entremetteur, et de lui entendre dire que *cette reine adorable est incomparable*, que *son corps est si beau qu'il la voudrait aimer;* ce n'est pas là César, ce n'est pas là Antoine : c'est un amoureux de comédie qui parle à un valet. On a substitué à ce demi-vers, *je l'ai vue, ô César!* cet autre, *oui, seigneur, je l'ai vue. L'incomparable* exigeait plutôt une correction.

V. 3. **Le ciel n'a point encor, par de si doux accords,**
Uni tant de vertus aux grâces d'un beau corps.

Par de si doux accords, hémistiche d'églogue, qui, joint aux *grâces d'un beau corps*, rend tout ce morceau indigne de la tragédie.

V. 9. **Comme a-t-elle reçu les offres de ma flamme?**

Au moins il fallait, *comment a-t-elle reçu?*

V. 12. **Elle s'en dit indigne, et la croit mériter.**

Madrigal de comédie.

V. 13. **En pourrai-je être aimé?**

est trop comique.

V. 15. . . . . **Douter de ses ardeurs,**
Vous qui la pouvez mettre au faîte des grandeurs!

est au-dessous du style de la comédie.

V. 23. **Vous ferez succéder un espoir assez doux,**
Lorsque vous daignerez lui dire un mot pour vous.

Il faut toujours un régime à *succéder*. On *succède à*. Tout cet endroit est mal écrit.

V. 31. **Sitôt qu'ils ont pris port....**

expression de marin, et non de poète.

V. 33. **Qu'elle entre. Ah ! l'importune et fâcheuse nouvelle !**

Voici un trait de comédie qui fait un grand tort à la belle scène de Cornélie. Tout ce que lui dit César de noble et de grand est gâté par ce vers si déplacé. On voit qu'il voudrait être auprès de sa maîtresse, qu'il ne fera à Cornélie que de vains complimens; et cela seul répand du froid sur la pièce. D'ailleurs, après la mort de Pompée, la tragédie ne roule plus que sur un rendez-vous de César avec Cléopâtre, sur une bonne fortune; tout devient hors-d'œuvre : il n'y a ni nœud ni intrigue. Cornélie n'arrive que pour déplorer la mort de son mari; mais telle est la beauté de son rôle, qu'elle soutient presque seule la dignité de la pièce.

SCÈNE IV.

V. 1. **.... Allez, Septime, allez vers votre maître;**
César ne peut souffrir la présence d'un traître,
D'un Romain lâche assez pour servir sous un roi,
Après avoir servi sous Pompée et sous moi.

Ces quatre vers de César à Septime relèvent tout d'un coup le caractère de César, et le rendent digne d'écouter Cornélie.

V. 5. **César, car le destin qui m'outre et que je brave**
Me fait ta prisonnière, et non pas ton esclave.

Cornélie doit-elle dire à César qu'elle est sa prisonnière, et non pas son esclave? n'est-ce pas une chose assez reconnue par César? Jamais les Romains vaincus par des Romains ne furent mis dans l'esclavage. Elle se vante d'appeler César par son nom, et de ne point l'appeler *seigneur;* mais le nom de *seigneur* n'était donné à personne; c'est un terme dont nous nous servons au

théâtre français, et dont Cornélie abuse : il vient du mot latin *senior*; et nous l'avons adopté pour en faire un titre honorifique. Cornélie peut-elle s'excuser de ne pas donner à un Romain un titre français? doit-elle enfin faire remarquer à César qu'elle parle comme tout le monde parlait alors? n'est-ce pas une petite attention de Cornélie, à faire voir qu'elle veut mettre de la grandeur où il n'y a rien que de très ordinaire.

Cette affectation, dit le judicieux marquis de Vauvenargues, homme trop peu connu et qui a trop peu vécu, cette affectation est le principal défaut de notre théâtre, et l'écueil ordinaire des poètes.

V. 15. J'ai vu mourir Pompée et ne l'ai pas suivi;
Et, bien que le moyen m'en aye été ravi,
Qu'une pitié cruelle à mes douleurs profondes
M'aye ôté le secours et du fer et des ondes....

Aye été pour *ait été*. Cet *aye* à la troisième personne est un solécisme très commun. On a mis *ait* dans les dernières éditions. On doit surtout remarquer que Cornélie devrait commencer par remercier César, qui vient de chasser ignominieusement de sa présence Septime, l'un des assassins de Pompée.

V. 19. Je dois rougir pourtant après un tel malheur
De n'avoir pu mourir d'un excès de douleur.
Turpe mori post te solo non posse dolore.

V. 33. Je l'ai porté pour dot chez Pompée et chez Crasse;
Deux fois du monde entier j'ai causé la disgrace.
Bis nocui mundo.

Cette imitation de Lucain, *bis nocui mundo*, et tous ces sentimens, ne sont-ils pas un peu trop chargés d'ostentation? Pourquoi Cornélie a-t-elle fait le malheur du monde? elle n'entra jamais dans les affaires publiques. C'était une jeune veuve que Pompée fut blâmé

d'avoir épousée. Elle eut deux maris malheureux, mais ne fut cause du malheur d'aucun.

V. 35. Deux fois de mon hymen le nœud mal assorti
A chassé tous les dieux du plus juste parti.

. . . . *Cunctosque fugavi*
A causâ meliore deos.

V. 37. Heureuse en mes malheurs, si ce triste hyménée
Pour le bonheur de Rome à César m'eût donnée,
Et si j'eusse avec moi porté dans ta maison
D'un astre envenimé l'invincible poison !

O utinam in thalamos invisi Cæsaris issem
Infelix conjux, et nulli læta marito !

Ce souhait d'être la femme de César, pour lui porter l'invincible poison d'un astre, paraît trop recherché. Cela est encore imité de Lucain, et n'en paraît pas meilleur : il n'est point du tout naturel qu'elle pense être la cause des malheurs de Rome, puisqu'elle n'a point été la cause des guerres civiles. Elle rend grâces aux dieux d'avoir trouvé César ; elle lui demande la vengeance de la mort de son mari, et elle lui dit en même temps qu'elle voudrait l'épouser pour le rendre malheureux. De pareils jeux d'esprit dégraderaient beaucoup le rôle de Cornélie, si quelque chose pouvait l'avilir. On pourrait dire que cette entrevue de Cornélie et de César est inutile à l'intrigue de la pièce. Cette tragédie (qui est en effet d'un genre particulier, qu'il serait très dangereux d'imiter) se soutient par les beaux morceaux de détail. Il y a des choses admirables dans ce discours de Cornélie. Il serait à souhaiter qu'il y eût moins de cette enflure qui est contraire à la vraie dignité et à la vraie douleur.

V. 42. Je te l'ai déjà dit, César, je suis Romaine.

Pourquoi le répéter? parle-t-elle à un autre qu'à un Romain ?

V. 51. Et l'on juge aisément au cœur que vous portez,
Où vous êtes entrée et de qui vous sortez.

C'est une répétition de ces deux vers qui précèdent :

Certes, vos sentimens font assez reconnaître
Qui vous donna la main et qui vous donna l'être.

En général toute répétition affaiblit l'idée.

V. 69. Alors foulant aux pieds la discorde et l'envie,
Je l'eusse conjuré de se donner la vie, etc.

Ut te complexus, positis civilibus armis,
Affectus à te veteres, vitamque rogarem,
Magne, tuam; dignâque satis mercede laborum
Contentus par esse tibi. Tunc pace fideli
Fecissem ut victus posses ignoscere divis,
Fecisses ut Roma mihi.

V. 78. Le sort a dérobé cette allégresse au monde.

Læta dies rapta est populis.

V. 81. Prenez donc en ces lieux liberté tout entière.

Prenez liberté, est trop familier, trop trivial, trop du style de la comédie : de plus, on ne prend point liberté.

V. 87. Je vous laisse à vous-même et vous quitte un moment.

Il est triste que César finisse une si belle scène par dire, *je vous quitte un moment*, surtout après l'avoir commencée en disant, que la visite de Cornélie était très importune. On sent trop qu'il va voir sa maîtresse; et le détail du *digne appartement* achèverait d'affaiblir ce beau morceau, sans l'admirable vers de Cornélie qui termine l'acte.

V. 88. Choisissez-lui, Lépide, un digne appartement.

On pouvait se passer de ce digne appartement.

V. *dern.* O ciel! que de vertus vous me faites haïr!

Me sera-t-il permis de rapporter ici que mademoiselle de Lenclos, pressée de se rendre aux offres d'un grand

seigneur qu'elle n'aimait point, et dont on lui vantait la probité et le mérite, répondit :

O ciel ! que de vertus vous me faites haïr !

C'est le privilége des beaux vers d'être cités en toute occasion, et c'est ce qui n'arrive jamais à la prose.

ACTE IV.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 5. Il est mort ; et mourant, sire, il doit vous apprendre
La honte qu'il prévient et qu'il vous faut attendre.

Dans les éditions suivantes, au lieu de, *il est mort ; et mourant, etc.* on a mis :

Oui, seigneur, et sa mort a de quoi vous apprendre, etc.

V. 12. Par adresse il se fâche après s'être assuré.

Il faut dire de quoi. *S'assurer*, ne signifie rien quand il est sans régime. *Par adresse il se fâche*, est du style comique négligé.

V. 15. Et veut tirer à soi, par un courroux accort,
L'honneur de sa vengeance, et le fruit de sa mort.

Accort, signifie *conciliant ;* il vient d'*accorder ;* il ne signifie pas *feint*. C'est d'ailleurs un mot qui n'est plus en usage dans le style noble, et on doit regretter qu'il n'y soit plus. *Tirer à soi*, est bas.

V. 21. Le destin les aveugle au bord du précipice ;
Ou si quelque lumière en leur âme se glisse,
Cette fausse clarté, dont il les éblouit,
Les plonge dans un gouffre, et puis s'évanouit.

Glisse n'est pas heureux, mais il est si difficile de trouver des termes nobles et convenables, et de les accorder avec la rime, qu'on doit pardonner à ces petites fautes inséparables d'un art dans lequel on éprouve autant d'obstacles qu'on fait de pas.

V. 25. J'ai mal connu César ; mais puisqu'en son estime
Un si rare service est un énorme crime,
Sire, il porte en son flanc de quoi nous en laver.

Estime, signifie ici *opinion*. C'est un terme qui n'est en usage que dans la marine. L'estime du pilote veut dire le calcul présumé.

V. 32. Justifions sur lui la mort de son rival ;
Et notre main alors également trempée,
Et du sang de César et du sang de Pompée,
Rome, sans leur donner de titres différens,
Se croira par vous seul libre de deux tyrans.

. . . . Placemus cæde secundâ
Hesperias gentes ; jugulus mihi Cæsaris haustus
Hoc præstare potest, Pompei cæde nocentes
Ut populus Romanus amet.

V. 37. Oui, oui, ton sentiment enfin est véritable ;
C'est trop craindre un tyran que j'ai fait redoutable.

Quid, miserande, times quem tu facis ipse timendum ?

On a corrigé le premier de ces deux vers, et on a mis :

Oui, par là seulement ma perte est évitable.

Pourquoi *évitable* n'est-il pas en usage, puisque *inévitable* est reçu ? c'est une grande bizarrerie des langues, d'admettre le mot composé et d'en rejeter la racine.

V. 44. Pompée était mortel, et tu ne l'es pas moins.

Quem metuis, par hujus erat.

V. 46. Tu n'as, non plus que lui, qu'une âme et qu'une vie.

Jamais personne n'en a eu deux.

V. 47. Et ton sort que tu plains, te doit faire penser
Que ton cœur est sensible et qu'on peut le percer.

C'est une équivoque. Le mot *sensible* est pris ici au physique. Ptolémée entend que César n'est pas invulnérable ; jamais le mot *sensible* ne souffre cette acception : de plus, cette pensée est trop répétée, trop dé-

layée. Il ne faut jamais rien ajouter quand on a dit assez.

V. 51. C'est à moi de punir ta cruelle douceur....
Je n'abandonne plus ma vie et ma puissance
Au hasard de sa haine ou de ton inconstance.

Il veut dire, *au caprice; hasard* n'est pas le mot propre.

V. 69. Nous pouvons beaucoup, sire, en l'état où nous sommes;
A deux milles d'ici vous avez six mille hommes.

Il ne faut jamais être ampoulé, mais il faut éviter ces expressions de gazette, et ces tours languissans qui ne servent qu'à la rime, comme *en l'état où nous sommes.*

V. 77. Car contre sa fortune aller à force ouverte,
Ce serait trop courir vous-même à votre perte.

Car contre, est trop rude. C'est une petite remarque, mais il ne faut rien négliger.

V. 79. Il nous le faut surprendre au milieu du festin,
Enivré des douceurs de l'amour et du vin.

Plenum epulis, madidumque mero, venerique paratum
Invenies.

De l'amour et du vin, ces expressions ne sont permises que dans une chanson; il faut chercher des tours qui ennoblissent ces idées : c'est là le grand mérite de Racine.

V. 81. Tout le peuple est pour nous. Tantôt à son entrée
J'ai remarqué l'horreur qu'il a soudain montrée,
Lorsque avec tant de faste il a vu ses faisceaux
Marcher arrogamment et braver nos drapeaux.

Sed fremitu vulgi fasces et signa querentis,
Inferri Romana suis discordia sensit
Pectora.

V. 95. Les gens de Cornélie, etc.

Cette expression ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 104. Pour de ce grand dessein assurer le succès.

Cette inversion est trop rude, et il n'est pas permis de mettre ainsi une préposition à côté de l'article *de*. *Pour de lui me servir, et d'elle me défaire;* cela n'est toléré tout au plus que dans le style plaisant qu'on appelle marotique.

V. 105. Mais voici Cléopâtre; agissez avec feinte,
Sire, et ne lui montrez que faiblesse et que crainte.

Ce conseil achève d'avilir le roi.

SCÈNE II.

Cette scène met le comble au caractère méprisable de Ptolémée. On ne s'intéresse ni à lui, ni à Cléopâtre; on se soucie peu que Ptolémée ait vécu dans la gloire *où vivaient ses pareils*, et qu'il demande la grâce de Photin; mais le plus grand défaut, c'est qu'à ce quatrième acte une nouvelle pièce commence. Il s'agissait d'abord de la mort de Pompée; on veut actuellement assassiner César, parce qu'on craint qu'il ne fasse mettre en croix les ministres du roi. Le péril même de César n'est pas assez grand pour que cette nouvelle tragédie intéresse. Ce n'est point comme dans *Cinna*, où les mesures des conjurés sont bien prises; on ne craint ici pour personne, on ne s'intéresse à personne; la bassesse du roi révolte l'esprit, les amours de Cléopâtre glacent le cœur, et les ironies de Ptolémée dégoûtent.

V. 3. Vous êtes généreuse, et j'avais attendu
Cet office de sœur que vous m'avez rendu.
Mais cet illustre amant vous a bientôt quittée.

Est-ce de l'ironie? parle-t-il sérieusement?

V. 6. Sur quelque brouillerie en la ville excitée....

Brouillerie, ce mot trop familier ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 7. Il a voulu lui-même apaiser les débats
Qu'avec nos citoyens ont pris quelques soldats.

Cela n'est pas français; on dit, *prendre querelle*, et non *prendre débat*.

V. 15. Ainsi que la naissance ils ont les esprits bas.

Le mot *esprit* en ce sens ne peut guère être employé au pluriel. Il fallait *le cœur bas*, pour la régularité; et il faut un autre tour pour l'élégance. On pourrait dire, *il n'y eut jamais des cœurs plus durs et des esprits plus bas*, mais non, *ils ont les esprits bas*.

V. 33. Je vous ai maltraitée, et vous êtes si bonne,
Que vous me conservez la vie et la couronne.

Est-ce de l'ironie? mais soit qu'il raille, soit qu'il parle sérieusement, il s'exprime en termes bien bas ou du moins bien familiers.

V. 35. Vainquez-vous tout-à-fait, etc.

et plus bas :

. . . . Mais il a su gauchir.
Et tournant le discours sur une autre matière, etc.

Toutes expressions qu'on doit éviter; elles sont trop familières, trop comiques.

V. 45. . . . . César cherche à vous plaire;
Vous pouvez d'un coup d'œil désarmer sa colère.

Rien n'est plus petit et plus désagréable au théâtre qu'un roi qui prie sa sœur d'intercéder auprès de son amant, pour qu'on ne perde pas ses ministres.

SCÈNE III.

L'amour régna toujours sur le théâtre de France dans les pièces qui précédèrent celles de Corneille, et dans les siennes. Mais, si vous en exceptez les scènes

de Chimène, il ne fut jamais traité comme il doit l'être. Ce ne fut point une passion violente, suivie de crimes et de remords; il ne déchira point le cœur, il n'arracha point de larmes. Ce ne fut guère que dans le cinquième acte d'*Andromaque*, et dans le rôle de Phèdre, que Racine apprit à l'Europe comment cette terrible passion, la plus théâtrale de toutes, doit être traitée. On ne connut long-temps que de fades conversations amoureuses, et jamais les fureurs de l'amour.

Cette scène de César et de Cléopâtre est un des plus grands exemples du ridicule auquel les mauvais romans avaient accoutumé notre nation. Il n'y a presque pas un vers dans cette scène de César qui ne fasse souhaiter au lecteur que Corneille eût en effet secoué ce joug de l'habitude qui le forçait à faire parler d'amour tous ses héros. *Ce moment qu'il l'a quittée — a d'un trouble plus grand son âme agitée — que tout le tumulte et le trouble excité dans la ville. Mais il pardonne à ce tumulte en faveur du simple souvenir du bonheur dont il a une haute espérance, qui le flatte d'une illustre apparence. Il n'est pas tout-à-fait indigne des feux de Cléopâtre, et il en peut prétendre une juste conquête, n'ayant que les dieux au-dessus de sa tête. Son bras ambitieux a combattu dans Pharsale, non pas pour vaincre Pompée, mais pour mériter Cléopâtre. Ce sont ses divins appas qui enflaient le courage de César; ce sont ses beaux yeux qui ont gagné la bataille.*

La pureté de la langue est aussi blessée que le bon goût dans toute cette tirade. Le reste de la scène enchérit encore sur ces défauts; il veut que cette *ingrate* Rome prie Cléopâtre de se livrer à lui, et d'en avoir

des enfans. Il ne voit que ce chaste amour; *mais las! contre son feu son feu le sollicite, etc.*

Ne perdons point de vue que les héros ne parlaient point autrement dans ce temps-là; et même lorsque Racine donna son *Alexandre*, il lui fit tenir les mêmes discours à Cléophile; les vers étaient plus purs à la vérité, mais Alexandre n'en était pas moins avili. Pardonnons à Corneille de ne s'être pas toujours élevé au-dessus de son siècle. Imputons à nos romans ces défauts du théâtre, et plaignons le plus beau génie qu'eût la France, d'avoir été asservi aux plus ridicules usages.

> Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
> L'air ni l'esprit français à l'antique Italie,
> Et sous des noms romains fesant notre portrait,
> Peindre Caton galant et César dameret. (BOILEAU.)

V. 1. Reine, tout est paisible, et la ville calmée,
Qu'un trouble assez léger avait trop alarmée,
N'a plus à redouter le divorce intestin
Du soldat insolent et du peuple mutin.

Divorce intestin, expression impropre et désagréable.

V. 36. Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre âme avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier, et de Rome, et du monde.
C'est ce glorieux titre, à présent effectif,
Que je viens ennoblir par celui de captif.

Ce glorieux titre à présent effectif, etc. C'est un mauvais vers de comédie, et l'esprit de Cléopâtre que César prie d'estimer le titre de premier du monde, et de permettre celui de captif, est une chose intolérable.

V. 43. Je sais ce que je dois au souverain bonheur
Dont me comble et m'accable un tel excès d'honneur.

Elle doit à César, et non au souverain bonheur, cet excès d'honneur qui comble et accable.

V. 45. **Je ne vous tiendrai plus mes passions secrètes.**

On ne dit point *passions* au pluriel pour signifier *mon amour.*

V. 55. **Ce sceptre par vos mains dans les miennes remis,**
A mes vœux innocens sont autant d'ennemis.

Cela n'est pas français; on n'est pas ennemi *à*, mais ennemi *de*.

V. 59. **Et si Rome est encor telle qu'auparavant,**
Le trône où je me sieds m'abaisse en m'élevant.

Elle veut dire, *si Rome persévère dans son horreur pour le trône;* mais *telle qu'auparavant*, est trop prosaïque.

V. 71. **Votre bras dans Pharsale a fait de plus grands coups.**

Un bras qui fait de grands coups! quelle expression! elle est digne du rôle de Cléopâtre. Faut-il que le très mauvais soit à tout moment à côté du très bon! Mais ce très bon n'appartenait qu'à Corneille, et le très mauvais appartenait à tous les auteurs de son temps jusqu'à ce que l'inimitable Racine parût.

V. 79. **Et vos yeux la verront par un superbe accueil**
Immoler à vos pieds sa haine et son orgueil.

Par un superbe accueil, veut dire ici, *réception favorable;* mais *immoler son orgueil par un superbe accueil*, n'est pas une expression élégante et juste.

V. 81. **Encore une défaite, et dans Alexandrie**
Je veux que cette ingrate en ma faveur vous prie.

Cette ingrate de Rome qui *prie dans Alexandrie*, et dont un juste *respect conduit les regards!* On voit combien ce style est forcé.

V. 86. **C'est le fruit que j'attends des lauriers qui m'attendent.**

Ce n'est pas là que la répétition a de l'énergie et de la grâce.

V. 93. **Permettez cependant qu'à ces douces amorces**
Je prenne un nouveau cœur et de nouvelles forces.

César qui prend un nouveau cœur à ces douces amorces ; quelles expressions!

V. 95. **Pour faire dire encore aux peuples pleins d'effroi**
Que venir, voir et vaincre, est même chose en moi.

Il faudrait *pour moi;* mais ce qui est bien plus à observer, c'est qu'on fait dire à César, par un orgueil révoltant, ce qu'il dit en effet par modestie dans la guerre contre Pharnace. *Veni, vidi, vici,* ne signifiait que le peu de peine qu'il avait eu contre un ennemi presque sans défense. Voyez les Commentaires de César. Jamais grand homme ne fut plus modeste. La grandeur romaine, encore une fois, ne consista jamais dans de vaines paroles, dans des discours emphatiques; elle ne fut jamais boursoufflée. Des actions fermes, et des paroles simples; voilà le vrai caractère des anciens Romains. Nous y avons été souvent trompés : on a pris plus d'une fois des discours de capitan pour des discours de héros.

V. 105. **Faites grâce, seigneur, ou souffrez que j'en fasse,**
Et montre à tous par là que j'ai repris ma place.

Jamais dans la poésie on ne doit employer *par là, par ici,* si ce n'est dans le style comique.

V. 107. **Achillas et Photin sont gens à dédaigner.**

Ce mot *gens* ne doit jamais entrer dans le style noble. On voit par le grand nombre de ces expressions vicieuses, combien l'art de la poésie est difficile.

V. 113. **Ne vous donnez sur moi qu'un pouvoir légitime,**
Et ne me rendez point complice de leur crime.

Je reconnais là le véritable César, et c'était sur ce ton qu'il devait toujours parler.

V. 115. C'est beaucoup que pour vous j'ose épargner le roi.

Que j'ose épargner, n'est pas le mot propre ; c'est, *que je daigne épargner*.

SCÈNE IV.

V. 1. . . . . César, prends garde à toi.

Que cette scène répare bien la précédente! Que cette générosité de Cornélie élève l'âme! ce n'est point de la terreur et de la pitié, mais c'est de l'admiration. Corneille est le premier de tous les tragiques du monde qui ait excité ce sentiment, et qui en ait fait la base de la tragédie. Quand l'admiration se joint à la pitié et à la terreur, l'art est poussé alors au plus haut point où l'esprit puisse atteindre. L'admiration seule passe trop vite. Boileau dit :

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Que ceux qui travaillent pour la scène tragique aient toujours ce précepte gravé dans leur mémoire.

V. 12. Mettant leur haine bas....

Mettre bas, ne se dit plus, comme on l'a déjà observé, et n'a jamais été un terme noble.

V. 14. Quoi que la perfidie ait osé sur sa trame,
Il vit encore en vous.

On dit bien, *la trame de la vie*; cela est pris de la fable allégorique des Parques : mais comme on ne dirait pas *le fil de Pompée*, on ne doit point dire non plus *la trame de Pompée*, pour signifier sa vie.

V. 26. Mais avec cette soif que j'ai de ta ruine,
Je me jette au-devant du coup qui t'assassine.

Plusieurs critiques prétendent que Cornélie en dit trop, qu'elle ne doit point montrer tant de *soif* de la ruine d'un homme qui vient de venger son époux ;

qu'elle retourne ce sentiment en trop de manières ; que la grandeur vraie ou apparente de ce sentiment est affaiblie par trop de déclamation et par trop de sentences; qu'elle ne devrait pas même dire à César, *le sang de mon époux a rompu tout commerce entre nous*, parce qu'il semble, par ces mots, que César ait tué Pompée.

Je crois qu'il est important de remarquer que si Cornélie s'était réduite, dans une pareille scène, à parler seulement avec la bienséance de sa situation, c'est-à-dire, à ne pas trop menacer un homme tel que César, à ne se pas mettre au-dessus de lui; en un mot, si elle n'eût dit que ce qu'elle devait dire, la scène eût été un peu froide. Il faut peut-être, dans ces occasions, aller un peu au-delà de la vérité. Une critique très juste, c'est que tous ces discours de vengeance sont inutiles à la pièce.

V. 40. **Quelque espoir qui d'ailleurs me l'ose ou puisse offrir,**
Ma juste impatience aurait trop à souffrir.

Un espoir qui ose offrir, et cette alternative d'*ose* ou *puisse*, ne sont ni convenables ni justes.

V. 44. **Je n'irai point chercher sur les bords africains**
Le foudre souhaité que je vois en tes mains, etc.

Il y avait d'abord, *le foudre punisseur* : *punisseur* était un beau terme qui manquait à notre langue. *Puni* doit fournir *punisseur*, comme *vengé* fournit *vengeur*. J'ose souhaiter, encore une fois, qu'on eût conservé la plupart de ces termes qui fesaient un si bel effet du temps de Corneille; mais il a mis lui-même à la place *le foudre souhaité*, épithète qui est bien plus faible.

En tes mains; comment ce foudre souhaité contre

César est-il dans les mains de César? Quelques éditions portent, *en ses mains;* mais *en ses mains* ne se rapporte à rien.

V. 46. La tête qu'il menace en doit être frappée;
J'ai pu donner la tienne au lieu d'elle à Pompée.

On ne voit pas d'abord à quoi se rapporte cet *au lieu d'elle.* C'est à Ptolémée.

V. 52. Rome le veut ainsi : son adorable front
Aurait de quoi rougir d'un trop honteux affront....

L'adorable front de Rome qui rougirait! Est-ce ainsi que doit s'exprimer la noble douleur d'une femme profondément affligée? cela n'est-il pas un peu trop recherché?

V. 60. Comme autre qu'un Romain n'a pu l'assujettir,
Autre aussi qu'un Romain ne l'en doit garantir.

Cette antithèse, ce raisonnement, ces expressions ne sont-elles pas encore moins naturelles?

V. 63. Au lieu d'un châtiment la mort serait un crime;
Et sans que tes pareils en conçussent d'effroi,
L'exemple que tu dois périrait avec toi.

In scelus it Pharium Romani pœna tyranni,
Exemplumque perit.

V. 68. . . . . Adieu, tu peux
Te vanter qu'une fois j'ai fait pour toi des vœux.

Ces derniers vers que prononce Cornélie frappent d'admiration; et quand ce couplet est bien récité, il est toujours suivi d'applaudissemens. Quelques personnes ont prétendu que ces mots, *tu peux te vanter,* ne conviennent pas, qu'ils contiennent une espèce d'ironie, que c'est affecter sur César une supériorité qu'une femme ne peut avoir. On a remarqué que cette tirade, et toutes celles dans lesquelles la hauteur est pous-

sée au-delà des bornes, fesaient toujours moins d'effet à la cour qu'à la ville. C'est peut-être qu'à la cour on avait plus de connaissance et plus d'usage de la manière dont les personnes du premier rang s'expriment; et que dans le parterre on aime les bravades, on se plaît à voir la puissance abaissée par la grandeur d'âme. On croit que la veuve de Pompée devait parler comme Brutus et Caton; et les grands sentimens de Cornélie font oublier combien les menaces d'une femme sont peu de chose aux yeux de César; et peut-être même ces menaces sont-elles un peu déplacées envers un homme qui venge Pompée, et à qui Cornélie ne doit que des remercîmens.

SCÈNE V.

V. 7. **Leur rage pour l'abattre attaque mon soutien,**
Et par votre trépas cherche un passage au mien.

Cléopâtre songe ici plus à elle qu'au péril de César. On ne cherche point *un passage au trépas par un autre trépas*. Cette scène est sans intérêt; il ne s'agit guère que d'Achillas et de Photin. Il est triste que l'acte finisse si froidement.

V. 13. **Oui, je me souviendrai que ce cœur magnanime**
Au bonheur de son sang veut pardonner son crime.

Ce dernier vers est trop obscur. César veut dire que Ptolémée est heureux d'être frère de Cléopâtre, et qu'il sera épargné; mais *pardonner un crime au bonheur d'un sang*, n'est pas intelligible.

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.

PAR quel art une scène inutile est-elle si belle? Cornélie a déjà dit sur la mort de Pompée tout ce qu'elle devait dire. Que les cendres de Pompée soient enfermées dans une urne ou non, c'est une chose absolument indifférente à la construction de la pièce; cette urne ne fait ni le nœud, ni le dénoûment. Retranchez cette scène; la tragédie (si c'en est une) marche tout de même : mais Cornélie dit de si belles choses, Philippe fait parler César d'une manière si noble, le nom seul de Pompée fait une telle impression, que cette scène même soutient le cinquième acte, qui est assez languissant. Ce qui dans les règles sévères de la tragédie est un véritable défaut, devient ici une beauté frappante par les détails, par les beaux vers.

V. 1. Mes yeux, puis-je vous croire, et n'est-ce point un songe
Qui sur mes tristes vœux a formé ce mensonge?

Il est triste, dans notre poésie, que *songe* fasse toujours attendre la rime de *mensonge*. Un *mensonge* formé sur des vœux n'est pas intelligible, n'est pas français.

V. 6. O vous! à ma douleur objet terrible et tendre!

Tendre à ma douleur, ne peut se dire; et cependant ce vers est beau; c'est qu'il est plein de sentiment, c'est qu'il est composé comme les bons vers doivent l'être, d'un assemblage harmonieux de consonnes et de voyelles. Ce morceau, qui est un peu de déclamation, serait déplacé dans le premier moment où Cornélie apprend la mort de son époux : mais après les premiers

transports de la douleur, on peut donner plus de liberté à ses sentimens. Peut-être ne devrait-elle pas dire, *ma divinité seule, etc.*, car est-ce à une femme vertueuse à blasphémer les dieux ?

Garnier, du temps de Henri III, fit paraître Cornélie tenant en main l'urne de Pompée. Elle dit :

> O douce et chère cendre ! ô cendre déplorable !
> Qu'avecque vous ne suis-je, ô femme misérable !

C'est la même idée, mais elle est grossièrement rendue dans Garnier, et admirablement dans Corneille. L'expression fait la poésie.

V. 23. Et je n'entrerai point dans tes murs désolés
Que le prêtre et le dieu ne lui soient immolés.

Peut-être *le prêtre et le dieu* sont peu convenables à la vraie douleur. Elle a dit que la cendre de Pompée est son seul *dieu;* et puis elle dit que César est le *dieu*, et Ptolémée le *prêtre.* Tout cela est-il bien conséquent ? Peut-être encore ce sentiment serait plus digne de Cornélie, si elle ignorait avec quelle grandeur d'âme César a promis de venger la mort de Pompée. N'est-on pas un peu fâché que Cornélie ne parle que de faire tuer César ? Ce sont des nuances délicates que les connaisseurs aperçoivent sans en approuver moins la force et la fierté du pinceau de l'auteur.

V. 26. O cendres ! mon espoir aussi-bien que ma peine.

C'est la répétition de ce vers, *objet terrible et tendre;* mais *aussi-bien que ma peine*, affaiblit encore cette répétition ; et *des cendres qui versent ce qu'un cœur ressent*, ne sont pas une image naturelle.

V. 29. Toi qui l'as honoré, sur cette infâme rive,
D'une flamme pieuse autant comme chétive,

n'est ni français ni noble. On ne dit point, *autant*

comme, mais *autant que*. Ce mot de *chétive* a été heureusement employé au second acte; *dans quelque urne chétive en ramasser la cendre*. Le même terme peut faire un bon et un mauvais effet, selon la place où il est. Une urne chétive qui contient la cendre du grand Pompée présente à l'esprit un contraste attendrissant: mais une flamme n'est point chétive. Ces deux vers que Philippe met dans la bouche de César:

Reste d'un demi-dieu dont à peine je puis
Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis,

sont d'un sublime si touchant, qu'on dit avec raison que Corneille, dans ses bonnes pièces, fesait quelquefois parler les Romains mieux qu'ils ne parlaient eux-mêmes.

V. 49. Et n'y voyant qu'un tronc dont la tête est coupée,
A cette triste marque il reconnaît Pompée.
Una nota est Magno capitis jactura revulsi.

V. 85. O soupirs! ô respect! ô qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi quand il n'est plus à craindre!

Ces beaux vers font un très grand effet, parce que la maxime est courte, et qu'elle est en sentiment. Peut-être Cornélie est toujours trop occupée de rabaisser le mérite de César. Elle doit savoir que César a parlé de punir le meurtre de Pompée en arrivant en Égypte, et avant que Ptolémée conspirât contre lui; mais que ne pardonne-t-on point à la veuve de Pompée gémissante!

Les curieux ne seront pas fâchés de savoir que Garnier avait donné les mêmes sentimens à Cornélie. Philippe lui dit:

César plora sa mort.

Cornélie répond:

Il plora mort celui
Qu'il n'eût voulu souffrir être vif comme lui.

V. 95. Pour grand qu'en soit le prix, son péril en rabat.

Pour grand, ne se dit plus. *Son péril en rabat*, est trop familier.

V. 101. Si comme par soi-même un grand cœur juge un autre,
Je n'aimais mieux juger sa vertu par la nôtre....

Par la nôtre, gâte un peu ce dernier vers. On ne dit *nous* et *nôtre*, en parlant de soi, que dans un édit; et si Cornélie juge César si vertueux, si généreux, il semble qu'elle aurait dû souhaiter un peu moins sa mort. Elle ne paraît pas toujours d'accord avec elle-même.

V. 103. Et croire que nous seuls armons ce combattant,
Parce qu'au point qu'il est j'en voudrais faire autant.

Au point qu'il est, ne se dit plus.

SCÈNE II.

Après cette scène de Cornélie, qui est un chef-d'œuvre de génie, on est fâché de voir celle-ci. Quand le sujet baisse, l'auteur baisse nécessairement; et Cléopâtre n'est pas digne de parler à Cornélie. Ces scènes d'ailleurs ne servent ni au nœud ni au dénoûment. Ce sont des entretiens et non pas des scènes.

V. 1. Je ne viens pas ici pour troubler une plainte
Trop juste à la douleur dont vous êtes atteinte.

Juste à la douleur, n'est pas français; il fallait, *permise à la douleur*.

V. 20. Vous êtes satisfaite, et je ne la suis pas.

On sait aujourd'hui qu'il faut, *je ne le suis pas;* ce *le* est neutre. Êtes-vous satisfaites? nous *le* sommes, et non pas, nous *les* sommes.

V. 25. L'ardeur de le venger dans mon âme allumée.

L'ardeur de le venger, ne se rapporte à rien; elle veut dire Pompée : mais ce régime est trop éloigné.

V. 26. **En attendant César, demande Ptolémée.**

Pourquoi tant répéter qu'elle veut la tête de César, le vengeur de son mari? Que dirait-elle de plus s'il en était l'assassin? Pompée lui-même eût-il demandé la tête de César? est-ce ainsi qu'on doit traiter le plus généreux des vainqueurs? Ce sentiment eût été lâche dans Pompée; pourquoi serait-il beau dans Cornélie?

V. 32. **Par la main l'un de l'autre ils périront tous deux.**

Encore des souhaits pour la mort de César! qu'un sentiment contraire serait plus noble!

V. 37. **Le ciel sur nos souhaits ne règle pas les choses.**

Ce vers est trop prosaïque.

V. 38. **Le ciel règle souvent les effets sur les causes.**

Vers trop didactique; et tous ces discours sont, de plus, très inutiles.

V. 45. **Chacune a son sujet d'aigreur ou de tendresse.**

est trop du style de la comédie.

SCÈNE III.

V. 5. **Aussitôt que César eut su la perfidie....**

Il faut, *a su la perfidie.*

V. 6. **Ah! ce n'est pas ces soins que je veux qu'on me die.**

Die était en usage; mais on ne *dit* pas *des soins;* cela n'est pas français.

V. 7. **Je sais qu'il fit trancher et clore ce conduit**
Par où ce grand secours devait être introduit.

Il faut, *qu'il a fait trancher,* parce que la chose s'est passée aujourd'hui.

Si Ptolémée avait pu intéresser, ce qui était presque impossible, le récit de sa mort pourrait émouvoir; mais ce récit est aussi froid que son rôle. La pièce d'ailleurs

est finie, quand Ptolémée est mort; tout le reste n'est qu'une *superstructure* inutile à l'édifice.

Toute la petite dispute entre Cornélie et Cléopâtre est très froide, par cette raison-là même que Ptolémée n'intéresse point du tout.

V. 24. Du moins César l'eût fait s'il l'avait consenti.

Ce verbe alors gouvernait l'accusatif comme le datif. On consent aujourd'hui à une chose, on ne la consent pas. Corneille mit depuis,

Il faudrait qu'à nos vœux il eût mieux consenti.

V. 29. Mais il est mort, madame, avec toutes les marques
Dont éclatent les morts des plus dignes monarques.

Mourir avec toutes les marques dont les morts des plus dignes monarques éclatent!

V. 41. Son esprit alarmé les croit un artifice
Pour réserver sa tête aux hontes du supplice.

On ne dit point *les hontes;* et il n'est pas trop vraisemblable que Ptolémée craignît que l'amant de sa sœur le fît mourir par la main du bourreau. Il fallait donner un plus noble motif à son courage.

SCÈNE IV.

V. 1. César, tiens-moi parole, et me rends mes galères.

Il est évident que Cornélie, qui redemande ses galères, est absolument inutile. La pièce est finie, et ces galères ne sont point le sujet de la tragédie.

V. 3. Leur roi n'a pu jouir de ton cœur adouci.

Il veut dire, *n'a pu profiter de la clémence de César;* mais *jouir du cœur de César,* est une expression impropre.

V. 4. Et Pompée est vengé ce qu'il peut l'être ici.

N'est-ce pas dommage que cette expression ait en-

tièrement vieilli? on dirait aujourd'hui, *autant qu'il peut l'être;* mais *ce qu'il peut l'être* n'est-il pas plus énergique?

V. 5. Je n'y puis plus rien voir qu'un funeste rivage....
Ta nouvelle victoire, et le bruit éclatant
Qu'aux changemens de roi pousse un peuple inconstant.

Un peuple qui pousse un bruit, est un barbarisme.

V. 12. Et souffre que ma haine agisse en liberté.

Elle parle toujours de sa *haine* quand elle ne devrait parler que de sa reconnaissance.

V. 14. Vois l'urne de Pompée, il y manque sa tête.

La tête pour rejoindre à l'urne est un accessoire qui, ne pouvant être refusé, ne mérite peut-être pas d'être demandé; c'est une circonstance étrangère, et les complimens de César paraissent superflus quand l'action est entièrement finie.

V. 21. Qu'un bûcher allumé par ma main et la vôtre,
Le venge pleinement de la honte de l'autre.

On ne voit pas à quoi se rapporte cet *autre.* Il veut dire apparemment *l'autre bûcher.*

V. 30. Il ne recevra point d'honneurs que légitimes.

Vers trop dur et trop négligé.

V. 33. Faites un peu de force à votre impatience.

Cela n'est pas français. Il faut, ou, *modérez votre impatience,* ou, *mettez un frein à votre impatience,* ou quelque autre tour.

V. 37. Il faut que ta défaite et que tes funérailles
A cette cendre aimée en ouvrent les murailles.

On se lasse à la fin d'entendre Cornélie qui demande

toujours les *funérailles de César*, et qui le lui dit en face. *Quid deceat, quid non?*

V. 39. Et, quoiqu'elle la tienne aussi chère que moi,
Elle n'y doit rentrer qu'en triomphant de toi.

Ces vers déparent la beauté et l'harmonie des autres; c'est à quoi il faut toujours prendre garde. Voyez que ces deux *elle* font un mauvais effet, parce que l'une se rapporte à Rome, et l'autre à la cendre de Pompée, sans que la construction indique ces rapports nécessaires. Voyez combien ce vers est rude, *et quoiqu'elle la tienne aussi chère que....*

Tout vers qui n'est pas aussi harmonieux qu'exact et correct doit être banni de la poésie; voilà pourquoi il est si prodigieusement difficile d'en faire de bons dans toutes les langues, et surtout dans la nôtre.

V. 49. Je veux que de ma haine ils reçoivent des règles,
Qu'ils suivent au combat des urnes au lieu d'aigles.

Cela est trop impropre et trop vicieux. Qu'est-ce qu'une *haine qui donne des règles à des aigles?* que ce vers affaiblit le précédent qui est admirable! De plus, faut-il que Cornélie parle toujours à César de sa haine pour lui? il serait bien plus beau, à mon gré, de lui dire qu'elle sera toujours son ennemie sans pouvoir haïr un si grand homme.

V. 56. Mais ne présume pas par là toucher mon cœur.

Cela serait bon si César avait tâché de l'engager à suivre son parti; mais il n'y a jamais pensé, il n'a pas dit à Cornélie un seul mot qui pût lui donner cette présomption.

V. 61. Je t'avoûrai pourtant, comme vraiment Romaine,
Que pour toi mon estime est égale à ma haine.

Elle a déjà dit plusieurs fois qu'elle est Romaine, et

cette affectation diminue beaucoup de la vraie grandeur.

V. 63. Que l'une et l'autre est juste et montre le pouvoir,
L'une de la vertu, l'autre de mon devoir;
Que l'une est généreuse et l'autre intéressée,
Et que dans mon esprit l'une et l'autre est forcée.

Toutes ces antithèses et cette petite dissertation dégradent la noblesse de ce rôle, et les répétitions continuelles affaiblissent le sentiment.

V. 69. Juge ainsi de la haine où mon devoir me lie.

Un devoir qui la lie à la haine, et toujours la haine!

V. 76. Ils connaîtront leur faute, et le voudront venger.

Ces dieux qui connaîtront leur faute, et ce zèle qui saura bien sans eux arracher la victoire, sont une déclamation si ampoulée et si puérile, qu'on ne peut s'empêcher de s'élever avec force contre ce faux goût. On admirait autrefois ce galimatias : tant le bon goût est rare, tant l'esprit des nations septentrionales de l'Europe est difficile à former!

V. 79. Et quand tout mon effort se trouvera rompu,
Cléopâtre fera ce que je n'aurai pu.

Un effort qui se trouve rompu!

V. 81. Je sais quelle est ta flamme et quelles sont ses forces.

Les forces de sa flamme! et on a pu applaudir à tous ces faux sentimens, exprimés en solécismes et en barbarismes!

V. 89. J'empêche ta ruine, empêchant tes caresses.

Ce vers pèche à la fois contre l'harmonie, contre la langue, contre les convenances et contre la vérité. Il ne convient point à Cornélie de parler des caresses que César peut faire à Cléopâtre; elle n'empêche point ses caresses, elle ne peut les empêcher; elle pourrait seu-

lement dire à César que l'amour d'une Égyptienne peut lui être fatal; mais il serait encore plus décent de ne lui en point parler. De quoi se mêle-t-elle? est-ce l'affaire de la veuve de Pompée, pour qui César a eu tant d'égards, tant de générosité ? Cela n'est ni convenable, ni intéressant. Il est ridicule que Cornélie prononce ces paroles, que César les entende, et que Cléopâtre les souffre.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 3. Sacrifiez ma vie au bonheur de la vôtre ;
Le mien sera trop grand, et je n'en veux point d'autre.

Cléopâtre parle aussi mal que César a parlé. Elle ne veut point d'autre bonheur que d'être tuée par César, parce que Cornélie a manqué à toute bienséance, à toute honnêteté devant elle.

V. 7. Reine, ces vains projets sont le seul avantage
Qu'un grand cœur impuissant a du ciel en partage.

De vains projets qui sont le seul avantage qu'on ait du ciel en partage ! et un grand cœur impuissant ! César vise au galimatias aussi-bien que Cornélie.

V. 9. Comme il a peu de force, il a beaucoup de soins.

Beaucoup de soins ; ce n'est pas là le mot propre. César veut dire que Cornélie ne menace beaucoup que parce qu'elle a peu de pouvoir; mais le mot de *soins* ne remplit point du tout cette idée.

V. 12. Et mes félicités n'en seront pas moins pures,
Pourvu que votre amour gagne sur vos douleurs.

Un amour qui gagne sur des douleurs !

V. 18. J'ai vu le désespoir qu'il a voulu choisir.

On ne choisit point un désespoir ; au contraire, le désespoir ôte la liberté du choix; ou, si l'on veut, le désespoir force à choisir mal.

V. 23. O honte pour César qu'avec tant de puissance,
Tant de soins pour vous rendre entière obéissance,
Il n'ait pu toutefois en ces événemens
Obéir au premier de vos commandemens !

Rendre entière obéissance; ces termes signifient la sujétion d'un vassal. César veut dire qu'il a fait ce qu'il a pu pour obéir à la volonté de Cléopâtre. Ce n'est pas là rendre obéissance : cette expression ne lui convient pas; *tant de soins pour* ne se dit pas.

V. 27. Prenez-vous-en au ciel dont les ordres sublimes,
Malgré tous nos efforts, savent punir les crimes.

Ordres sublimes, ne se dit plus; on se sert des épithètes, *suprêmes, souverains, inévitables, immuables. Sublime* est affecté aux grandes idées, aux grands sentimens.

V. 33. Mais comme il est, seigneur, de la fatalité
Que l'aigreur soit mêlée à la félicité....

Le mot propre serait *amertume,* au lieu d'*aigreur.*

V. 43. Un grand peuple, seigneur, dont cette cour est pleine,
Par des cris redoublés demande à voir sa reine.

Il importe peu que le peuple soit ou non dans la cour pour voir Cléopâtre. La pièce s'appelle *Pompée :* les assassins sont punis. Tous les complimens de César et de Cléopâtre sont peut-être plus inutiles que le dernier discours de Cornélie, dans lequel du moins il y a toujours de la grandeur. Cette dernière scène est la plus froide de toutes; et dans une tragédie, elle doit être, s'il se peut, la plus touchante. Mais *Pompée* n'est point une véritable tragédie, c'est une tentative que fit Corneille, pour mettre sur la scène des morceaux excellens, qui ne fesaient point un tout; c'est un ouvrage d'un genre unique, qu'il ne faudrait pas imiter, et que son génie, animé par la grandeur romaine, pouvait

seul faire réussir. Telle est la force de ce génie, que cette pièce l'emporte encore sur mille pièces régulières, que leur froideur a fait oublier. Trente beaux vers de Cornélie valent beaucoup mieux qu'une pièce médiocre.

V. 50. **Que ces longs cris de joie étouffent vos soupirs,**
Et puissent ne laisser dedans votre pensée
Que l'image des traits dont mon âme est blessée!

Voilà de ces métaphores qui ne paraissent pas naturelles. Comment peut-on avoir dans sa pensée l'image d'un trait qui a blessé une âme? Ces figures forcées expriment toujours mal le sentiment. César veut dire: Puissiez-vous ne vous occuper que de mon amour! il pouvait y ajouter encore, *de sa gloire*. Ces sentimens doivent être toujours exprimés noblement, mais jamais d'une manière recherchée.

EXAMEN DE POMPÉE,

PAR CORNEILLE.

(Tome IV.)

Page 293. *Pour le style, il est plus élevé en ce poëme qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers les plus pompeux que j'aie faits.*

Il est important de faire ici quelques réflexions sur le style de la tragédie. On a accusé Corneille de se méprendre un peu à cette pompe des vers, et à cette prédilection qu'il témoigne pour le style de Lucain; il faut que cette pompe n'aille jamais jusqu'à l'enflure et à l'exagération; on n'estime point dans Lucain; *Bella per Emathios plus quàm civilia campos.* On estime, *Nil actum reputans si quid superesset agendum.*

De même, les connaisseurs ont toujours condamné dans Pompée, *les fleuves rendus rapides par le débordement des parricides*, et tout ce qui est dans ce goût. Mais ils ont admiré,

> O ciel! que de vertus vous me faites haïr!
> . . . .
> Restes d'un demi-dieu dont à peine je puis
> Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis.

Voilà le véritable style de la tragédie; il doit être toujours d'une simplicité noble, qui convient aux personnes du premier rang; jamais rien d'ampoulé, ni de bas; jamais d'affectation ni d'obscurité. La pureté du langage doit être rigoureusement observée; tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentimens. Il ne faut pas que

les vers marchent toujours de deux en deux, mais que tantôt une pensée soit exprimée en un vers, tantôt en deux ou trois, quelquefois dans un seul hémistiche; on peut étendre une image dans une phrase de cinq ou six vers, ensuite en renfermer une autre dans un ou deux; il faut souvent finir un sens par une rime, et commencer un autre sens par la rime correspondante.

Ce sont toutes ces règles, très difficiles à observer, qui donnent aux vers la grâce, l'énergie, l'harmonie dont la prose ne peut jamais approcher. C'est ce qui fait qu'on retient par cœur, même malgré soi, les beaux vers. Il y en a beaucoup de cette espèce dans les belles tragédies de Corneille. Le lecteur judicieux fait aisément la comparaison de ces vers harmonieux, naturels et énergiques, avec ceux qui ont les défauts contraires; et c'est par cette comparaison que le goût des jeunes gens pourra se former aisément. Ce goût juste est bien plus rare qu'on ne pense; peu de personnes savent bien leur langue; peu distinguent au théâtre l'enflure de la dignité; peu démêlent les convenances. On a applaudi pendant plusieurs années à des pensées fausses et révoltantes. On battait des mains lorsque Baron prononçait ce vers:

Il est, comme à la vie, un terme à la vertu.

On s'est récrié quelquefois d'admiration à des maximes non moins fausses. Ce qu'il y a d'étrange, c'est qu'un peuple qui a pour modèle de style les pièces de Racine, ait pu applaudir long-temps des ouvrages où la langue et la raison sont également blessées d'un bout à l'autre.

REMARQUES SUR LE MENTEUR,

COMÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1642.

AVERTISSEMENT DU COMMENTATEUR.

Il faut avouer que nous devons à l'Espagne la première tragédie touchante, et la première comédie de caractère qui aient illustré la France. Ne rougissons point d'être venus tard dans tous les genres. C'est beaucoup que, dans un temps où l'on ne connaissait que des aventures romanesques et des turlupinades, Corneille mît la morale sur le théâtre. Ce n'est qu'une traduction; mais c'est probablement à cette traduction que nous devons Molière. Il est impossible en effet que l'inimitable Molière ait vu cette pièce sans voir tout d'un coup la prodigieuse supériorité que ce genre a sur tous les autres, et sans s'y livrer entièrement. Il y a autant de distance de *Mélite* au *Menteur*, que de toutes les comédies de ce temps-là à *Mélite* : ainsi Corneille a réformé la scène tragique et la scène comique par d'heureuses imitations. Nous nous conformons à l'édition que Corneille donna en 1644 *, édition devenue extrêmement rare, dans laquelle on trouve *le Cid* avec les imitations de Guillem de Castro, *Pompée* avec les imitations de Lucain, et *le Menteur* avec des vers assez curieux qui ne sont dans aucune autre édition. Corneille ne mit point au bas des pages du *Menteur* les traits qu'il prit dans Lope ou dans Roxas; on ne sait qui de ces deux poètes espagnols est l'auteur de cette comédie.

* En adoptant cette édition de 1644, Voltaire a donné la préférence à un mauvais texte; ce qui lui suggère une multitude d'observations critiques sur des vers que Corneille a aussi jugés mauvais, puisqu'il les a corrigés et remplacés dans les éditions postérieures. R.

LE MENTEUR,

COMÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 4. .... J'ai fait banqueroute à ce fatras de lois.

On disait alors *faire banqueroute*, pour *abandonner*, *renoncer*, *quitter*, *se détacher*, mais mal à propos; *banqueroute* était impropre, même en ce temps-là, dans l'occasion où l'auteur l'emploie. Dorante ne fait pas banqueroute aux lois, puisque son père consent qu'il renonce à cette profession.

V. 5. Mais puisque nous voici dedans les Tuileries,
Le pays du beau monde et des galanteries, etc.

Nous avons souvent remarqué ailleurs que *dedans* est une légère faute, et qu'il faut *dans*.

V. 22. C'est là le plus beau soin qui vienne aux belles âmes.

On prend un soin, on a un soin, on se charge d'un soin, on rend des soins; mais un soin ne *vient* pas.

V. 28. Et déjà vous cherchez à pratiquer l'amour.

On ne pratique point l'amour comme on pratique le barreau, la médecine.

V. 29. Je suis auprès de vous en fort bonne posture,
De passer pour un homme à donner tablature.
J'ai la taille d'un maître, etc.

Quoique Corneille ait épuré le théâtre dans ses premières comédies, et qu'il ait imité, ou plutôt deviné le ton de la bonne compagnie de son temps, il est pour-

tant encore ici loin de la bienséance et du bon goût; mais au moins il n'y a pas de mot déshonnête, comme Scarron s'en permit dans de misérables farces des Jodelets, qui, à la honte de la nation et même de la cour, eurent tant de succès avant les chefs-d'œuvre de Molière.

V. 39. Vous tenez celles-là trop indignes de vous
Que le son d'un écu rend traitables à tous.

Le son d'un écu et l'idée de ce vers sont des choses honteuses qu'on devrait retrancher pour l'honneur de la scène française. Ce vers même est imité de la satire de Régnier, intitulée *Macette*. Les bienséances étaient impunément violées dans ce temps-là; et Corneille, qui s'élevait au-dessus de ses contemporains, se laissait entraîner à leurs usages.

V. 41. Aussi que vous cherchiez de ces sages coquettes
Où peuvent tous venans débiter leurs fleurettes,
Mais qui ne font l'amour que de babil et d'yeux?

Cela n'est pas français. On dit bien *la maison où j'ai été*, mais non *la coquette où j'ai été*.

Le texte dans l'édition *in*-8° encadrée, et dans l'*in*-4° en 8 vol. porte :

Aussi que vous cherchiez de ces sages coquettes
Qui bornent au babil leurs faveurs plus secrètes,
Et qui ne font l'amour que de babil et d'yeux ?
Vous êtes d'encolure à vouloir un peu mieux.
Loin de passer son temps, etc.

V. 43. Et qui ne font l'amour que de babil et d'yeux.

Ce vers n'est pas français; *faire l'amour d'yeux et de babil*, ne peut se dire. On a changé ce vers, et on a mis :

Sans qu'il vous soit permis de jouer que des yeux.*

* Il y a ici erreur de fait. Ce dernier vers est précisément celui de la première édition. Il a été changé dans les suivantes. R.

V. 46. **Et le jeu, comme on dit, n'en vaut pas les chandelles.**

Chandelles; cette expression serait aujourd'hui indigne de la haute comédie.

V. 63. **J'en voyais là beaucoup passer pour gens d'esprit,**
Et faire encore état de Chimène et du Cid;
Estimer de tous deux la vertu sans seconde,
Qui passeraient ici pour gens de l'autre monde,
Et se feraient siffler, si, dans un entretien,
Ils étaient si grossiers que d'en dire du bien.

On voit que Corneille avait encore sur le cœur, en 1644, le déchaînement des auteurs contre *le Cid.* Il supprima depuis ces vers, et y substitua ceux-ci :

La diverse façon de parler et d'agir
Donne aux nouveaux venus souvent de quoi rougir.

V. 70. **Et là, faute de mieux, un sot passe à la montre.**

Ce mot signifie *revue.*

V. 85. . . . . **Chacun s'y fait de mise.**

Peut-être cette expression pouvait passer autrefois.

V. 86. **Et vaut communément autant comme il se prise.**

Vaut autant comme, n'est pas français; on l'a déjà observé ailleurs.

V. 93. **Tel donne à pleines mains qui n'oblige personne, etc.**

Molière n'a point de tirade plus parfaite; Térence n'a rien écrit de plus pur que ce morceau. Il n'est point au-dessus d'un valet, et cependant c'est une des meilleures leçons pour se bien conduire dans le monde. Il me semble que Corneille a donné des modèles de tous les genres.

V. 99. **Et d'un tel contre-temps il fait tout ce qu'il fait,**
Que, quand il tâche à plaire, il offense en effet.

On ne dit pas *faire d'un contre-temps*, mais *faire à contre-temps.*

Au reste, cette scène est d'un ton très supérieur à

toutes les comédies qu'on donnait alors; elle peint des mœurs vraies; elle est bien écrite, à l'exception de quelques fautes excusables.

SCÈNE II.

CLARICE, fesant un faux pas et comme se laissant choir.

Une comédie qui n'est fondée que sur un faux pas que fait une demoiselle en se promenant aux Tuileries, semble manquer d'art dans son exposition; et les complimens que se font Clarice et Dorante n'annoncent ni intrigue ni caractère.

V. 1. Ay! — Ce malheur me rend un favorable office....

Si cette Clarice n'avait pas fait un faux pas, il n'y aurait donc pas de pièce? Ce défaut est de l'auteur espagnol. L'esprit est plus content, quand l'intrigue est déjà nouée dans l'exposition. On prend bien plus de part à des passions déjà régnantes, à des intérêts déjà établis. Un amour qui commence tout d'un coup dans la pièce, et dont l'origine est si faible, ne fait aucune impression, parce que cet amour n'est pas assez vraisemblable. On tolère la naissance soudaine de cette passion dans quelque jeune homme ardent et impétueux qui s'enflamme au premier objet; encore y faut-il beaucoup de nuances.

On croirait presque que ce Dorante qui aime tant à mentir, exerce ce talent dans sa déclaration d'amour, et que cet amour est un de ses mensonges; cependant il est de bonne foi.

V. 2. Puisqu'il me donne lieu de ce petit service.

Lieu d'un service, n'est pas français. On donne lieu de rendre service.

V. 19. **Et le plus grand bonheur au mérite rendu**
Ne fait que nous payer de ce qui nous est dû.

Cela n'est pas français. On rend justice au mérite, on ne lui rend pas *bonheur* : peut-être les premiers imprimeurs ont-ils mis *bonheur* au lieu d'*honneur*. Cette scène languit par une contestation trop longue.

V. 35. **Comme l'intention seule en forme le prix, etc.**

Ces dissertations dont les phrases commencent presque toujours par *comme*, et dont l'auteur a rempli ses tragédies, sont une de ces habitudes qu'il avait prises en écrivant; c'est la manière du peintre.

SCÈNE IV.

V. 12. **La plus belle des deux je crois que ce soit l'autre.**

Je crois que ce soit, est une faute de grammaire, du temps même de Corneille. *Je crois*, étant une chose positive, exige l'indicatif; mais pourquoi dit-on, je crois qu'elle *est* aimable, qu'elle *a* de l'esprit? et, *croyez-vous* qu'elle *soit* aimable, qu'elle *ait* de l'esprit? C'est que *croyez-vous* n'est point positif; *croyez-vous* exprime le doute de celui qui interroge. *Je suis sûr qu'il vous satisfera; êtes-vous sûr qu'il vous satisfasse?*

Vous voyez par cet exemple que les règles de la grammaire sont fondées, pour la plupart, sur la raison, et sur cette logique naturelle avec laquelle naissent tous les hommes bien organisés.

V. 15. **Ah! depuis qu'une femme a le don de se taire,**
Elle a des qualités au-dessus du vulgaire.

Depuis ne peut être employé pour *quand*, pour *dès-là que*, *lorsque*. Ce mot *depuis* dénote toujours un temps passé. Il n'y a point d'exception à cette règle. C'est principalement aux étrangers que j'adresse cette

remarque; c'est pour eux surtout qu'on fait ces commentaires. Corneille corrigea depuis :

Monsieur, quand une femme a le don de se taire.

V. 22. Et quand le cœur m'en dit, j'en prends par où je puis.

J'en prends par où je puis, est un peu licencieux, et l'expression est dégoûtante. Ce n'est point ainsi que Térence fait parler ses valets.

SCÈNE V.

V. 41. . . . . Des flûtes. . . . . . des hautbois,
Qui tour à tour dans l'air poussaient des harmonies
Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.

Quoique ce substantif *harmonie* n'admette point de pluriel, non plus que *mélodie, musique, physique,* et presque tous les noms des sciences et des arts, cependant j'ose croire que dans cette occasion ces *harmonies* ne sont point une faute, parce que ce sont des concerts différens. On peut dire, *les mélodies de Lulli et de Rameau sont différentes ;* de plus, le Menteur s'égaie dans son récit, et *pousser des harmonies* est assez plaisant pour un menteur qui est supposé chercher à tout moment ses phrases.

V. 66. S'il (le soleil) eût pris notre avis, ou s'il eût craint ma haine,
Il eût autant tardé qu'à la couche d'Alcmène.

Cela est guindé, faux, hors de la nature, et du plus mauvais goût. Aussi Corneille substitua à ces deux vers si différens du reste, ces deux-ci qui sont très plaisans et du meilleur ton :

S'il eût pris notre avis, sa lumière importune
N'eût pas troublé si tôt ma petite fortune.

V. 75. Il s'est fallu passer à cette bagatelle.

Se passer à, se passer de, sont deux choses abso-

lument différentes. *Se passer à* signifie *se contenter de ce qu'on a*. *Se passer de* signifie *soutenir le besoin de ce qu'on n'a pas*. Il a quatre attelages, on peut se passer à moins. Vous avez cent mille écus de rente, et je m'en passe.

SCÈNE VI.

V. 2. Je remets à ton choix de parler ou te taire.

La grande exactitude de la prose veut *de te taire*; mais il faut renoncer à faire des vers si cette petite licence n'est pas permise.

V. 7. . . . . Pauvre esprit! — Je le perds
Quand je vous ois parler de guerre et de concerts.

Je vous *ois* ne se dit plus : pourquoi? Cette diphthongue n'est-elle pas sonore? *Foi, loi, crois, bois*, révoltent-ils l'oreille? Pourquoi l'infinitif *ouïr* est-il resté, et le présent est-il proscrit? La syntaxe est toujours fondée sur la raison; l'usage et l'abolition des mots dépendent quelquefois du caprice; mais on peut dire que cet usage tend toujours à la douceur de la prononciation : *je l'ois, j'ois*, est sec et rude; on s'en est défait insensiblement.

V. 27. Étaler force mots qu'elle n'entende pas,
Faire sonner Lamboy, Jean de Vert, et Galas.

Généraux de l'empereur Ferdinand III.

V. 34. On leur fait admirer les baies qu'on leur donne.

Baies signifie ici *bourdes, cassades*. Il faut éviter soigneusement au milieu des vers ces mots *baies, haies*, et ne les jamais faire rencontrer par des syllabes qui les heurtent. On est obligé de faire *baies* de deux syllabes, et ce son est très désagréable; c'est ce qu'on appelle le *demi-hiatus*. Nous avons des règles certaines d'har-

monie dans la poésie; pour peu qu'on s'en écarte, les vers rebutent; et c'est en partie pourquoi nous avons tant de mauvais poètes.

V. 42. **Nous pourrons sous ces mots être d'intelligence.**

On n'entend pas bien ce que l'auteur veut dire. Comment Dorante sera-t-il d'intelligence avec sa maîtresse, sous les mots de *contrescarpe* et de *fossé?*

V. 49. **Ayant si bien en main le festin et la guerre,**
Vos gens en moins de rien courraient toute la terre.

Le festin en main; mauvaise expression de ce temps-là.

V. 61. **. . . . . Mais enfin ces pratiques**
Vous peuvent engager en de fâcheux intriques.

Ce mot *intriques* n'est plus d'usage. Thomas Corneille, dans l'édition qu'il fit des œuvres de son frère, substitua :

. . . . Mais enfin ces pratiques
Vous couvriront de honte en devenant publiques.

DORANTE.

N'en prends point de souci. Mais tous ces vains discours, etc.

V. 65. **. . . . . Sache qu'à me suivre**
Je t'apprendrai bientôt d'autres façons de vivre.

A me suivre, est un barbarisme.

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 3. **Par quelque haut récit qu'on en soit conviée,**
C'est grande avidité de se voir mariée.

CETTE expression *conviée,* prise en ce sens, n'est plus d'usage : mais j'ose croire que si on voulait l'employer à propos, elle reprendrait ses premiers droits.

Remarquez ici que la scène change. Le premier acte s'est passé dans les Tuileries, à présent nous sommes

dans la maison de Clarice, à la Place-Royale. On aurait pu aisément supposer que la maison est voisine du jardin des Tuileries, et que le spectateur voit l'une et l'autre. Nous avons déjà dit que l'unité de lieu ne consiste pas à rester toujours dans le même endroit, et que la scène peut se passer dans plusieurs lieux représentés sur le théâtre avec vraisemblance. Rien n'empêche qu'on ne voie aisément un jardin, un vestibule, une chambre.

V. 7. S'il faut qu'à vos projets la suite ne réponde,
Je m'engagerais trop dans le caquet du monde.

Il faut, *ne réponde pas*. Ce *ne* seul ne se dit que dans les occasions suivantes : Je crains qu'elle ne réponde; il n'est point de douceurs qu'elle ne réponde aux complimens qu'on lui a faits; il n'y a personne dans cette maison dont je ne réponde; est-il une question difficile à laquelle il ne réponde? Mais nous ne voulons pas faire une trop longue dissertation. *

V. 12. Ce que vous souhaitiez est la même justice.

La même justice ne signifie pas la *justice même*. Voyez ce qui est dit sur cette règle dans les notes sur la tragédie de *Cinna*.

V. 15. Je le tiendrai long-temps dessous votre fenêtre,
Afin qu'avec loisir vous puissiez le connaître.

Cette manière de présenter un amant à sa maîtresse, qu'il doit épouser, paraît un peu singulière dans nos mœurs; mais la pièce est espagnole; et de plus, ce n'est point ici une entrevue; le père ne veut que prévenir Clarice par la bonne mine de son fils.

V. 17. Examiner sa taille, et sa mine, et son air,
Et voir quel est l'époux que je vous veux donner.

* Corneille s'est ainsi corrigé lui-même :
A moins qu'à vos projets un plein effet réponde. R.

Son air.... donner. Il faut rimer à l'oreille, puisque c'est pour elle que la rime fut inventée, et qu'elle n'est que le retour des mêmes sons, ou du moins de sons à peu près semblables. On prononçait *donner* en fesant sonner la finale *r*, comme s'il y avait eu *donnair.*

V. 24. Je cherche à l'arrêter, parce qu'il m'est unique.

On ne dit pas *il m'est unique*, comme *il m'est cher, il m'est agréable*, parce qu'*unique* n'est pas un adjectif, une qualité susceptible de régime. Il est agréable pour moi, agréable à mes yeux. *Unique* est absolu. Mais pourquoi dit-on, cela m'est agréable, et ne peut-on pas dire, cela m'est aimable? cela est plaisant à mon goût, et non pas cela m'est plaisant? C'est qu'*agréable* vient d'*agrée;* cela m'agrée, au datif. *Plaisant* vient de *plaire;* cela me plaît, aussi au datif, comme s'il y avait *plaît à moi.* Il n'en est pas ainsi d'*aimer*: j'aime cette pièce; et non cette pièce aime à moi; ainsi on ne peut dire, *m'est aimable.*

SCÈNE II.

V. 15. Cette chaîne (de mariage) qui dure autant que notre vie,
Et qui nous doit donner plus de peur que d'envie,
Si l'on n'y prend bien garde, attache assez souvent
Le contraire au contraire et le mort au vivant.

Cette allégorie ne paraît-elle pas un peu forte dans une scène de comédie, et surtout dans la bouche d'une fille? mais toute cette tirade est de la plus grande beauté. Il n'y a point de fille qui parle mieux, et peut-être si bien, dans Molière.

V. 34. .... Fille qui vieillit tombe dans le mépris.
C'est un nom glorieux qui se garde avec honte.
Sa défaite est fâcheuse à moins que d'être prompte.

L'usage permet qu'on dise, cette fille est *de défaite*,

c'est-à-dire elle est belle; on peut aisément s'en défaire, la marier. Mais *sa défaite* exprime figurément qu'elle s'est rendue; *défaire*, *se défaire*, un visage *défait*, un ennemi *défait*, *défaite* d'une marchandise, *défaite* d'une armée; toutes acceptions différentes.

V. 37. **Le temps n'est pas un dieu qu'elle puisse braver,**
Et son honneur se perd à le trop conserver.

Il semble qu'une fille perde son honneur en se mariant. Ce vers gâte un très beau morceau.

V. 39. **Ainsi vous quitteriez Alcippe pour un autre,**
Dont vous verriez l'humeur rapportant à la vôtre?*

Rapportant n'était pas français du temps même de Corneille. Il faut, *dont vous verriez l'humeur conforme à la vôtre*, *répondante à la vôtre*, *assortie à la vôtre.*

V. 42. **Il me faudrait en main avoir un autre amant.**

J'avais...... certaine vieille *en main*,
D'un génie, à vrai dire, au-dessus de l'humain.
(Molière, *École des femmes*.)

SCÈNE III.

V. 7. **Ton père va descendre, âme double et sans foi!**

Tout cela paraît choquer un peu la bienséance; mais on pardonne au temps où Corneille écrivait; on tutoyait alors au théâtre. Le tutoiement qui rend le discours plus serré, plus vif, a souvent de la noblesse et de la force dans la tragédie; on aime à voir Rodrigue et Chimène l'employer. Remarquez cependant que l'élégant Racine ne se permet guère le tutoiement que quand un père irrité parle à son fils, ou un maître à un confident, ou quand une amante emportée se plaint à son amant.

* Voici le vers substitué par Corneille:

De qui l'humeur aurait de quoi plaire à la vôtre. R.

> Je ne t'ai point aimé! Cruel, qu'ai-je donc fait?

Hermione dit :

> Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée?

Phèdre dit :

> Eh bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.

Mais jamais Achille, Oreste, Britannicus, etc. ne tutoient leurs maîtresses. A plus forte raison cette manière de s'exprimer doit-elle être bannie de la comédie, qui est la peinture de nos mœurs. Molière en fait usage dans le *Dépit amoureux;* mais il s'est ensuite corrigé lui-même.

V. 31. Si je le vis jamais, et si je le connoi....
Ne viens-je pas de voir son père avecque toi?

Voilà encore *connois* ou *connoi* qui rime avec *toi.* Voilà une nouvelle preuve qu'on prononçait *je connois*, ou bien *je connoi*, en retranchant la lettre *s*, comme nous prononçons *j'aperçois*, *je vois*, *loi*, *roi;* tous les *oi* prononcés comme écrits avec l'*o*. Aujourd'hui qu'on prononce *je connais*, *je parais*, *je verrais*, *j'aimerais*, il est clair qu'il faut un *a*.

V. 33. Tu passes, infidèle, âme ingrate et légère,
La nuit avec le fils, le jour avec le père.

Cette idée ne serait pas tolérable s'il n'était question d'une fête qu'on a donnée. Le théâtre doit être l'école des mœurs.

V. 35. Son père, de vieux temps, était ami du mien.

On ne dit point *de vieux temps;* mais *dès long-temps*, *depuis long-temps*, *de tout temps*, *toujours*, *en tout temps*, *en tous les temps*.

V. 51. Quoi! je suis donc un fourbe, un bizarre, un jaloux!

Il semble que l'auteur espagnol n'ait pas tiré assez

de parti du mensonge de Dorante sur cette fête. La méprise d'un page qui a pris une femme pour une autre, n'a rien d'agréable et de comique. D'ailleurs, ce mensonge de Dorante, fait à son rival, devait servir au nœud de la pièce et au dénoûment; il ne sert qu'à des incidens.

V. 61. **A moins qu'en attendant le jour du mariage,**
M'en donner ta parole et deux baisers pour gage.

Cette indécence ne serait point soufferte aujourd'hui. On demande comment Corneille a épuré le théâtre? C'est que de son temps on allait plus loin; on demandait des baisers et on en donnait. Cette mauvaise coutume venait de l'usage où l'on avait été très long-temps en France, de donner par respect un baiser aux dames sur la bouche, quand on leur était présenté. Montaigne dit qu'il est triste pour une dame d'apprêter sa bouche pour le premier mal tourné qui viendra à elle avec trois laquais.

Les soubrettes se conformèrent à cet usage sur le théâtre. De là vient que dans *la Mère coquette* de Quinault, jouée plus de vingt ans après, la pièce commence par ce vers :

Je t'ai baisé deux fois. — Quoi! tu baises par compte?

Il faut encore observer que quand ces familiarités ridicules sont inutiles à l'intrigue, c'est un défaut de plus.

SCÈNE IV.

V. 7. **. . . . . Ce jour même nos armes**
Régleront par leur sort tes plaisirs ou tes larmes.

Cela n'est pas français. *Régler* ne veut pas dire *causer;* on ne peut dire *régler des larmes*, *régler des plaisirs*.

V. 10. **Puissé-je dans son sang voir couler tout le mien !**

L'auteur paraît ici quitter absolument le ton de la comédie, et s'élever à la noblesse des images et des expressions tragiques; mais il faut observer que c'est un amant au désespoir qui veut appeler son rival en duel. Les expressions suivent ordinairement le caractère des passions qu'elles expriment.

Interdùm tamen et vocem comœdia tollit.

V. 11. **Le voici ce rival que son père t'amène.**

On ne conçoit pas trop comment Alcippe peut voir entrer Dorante. Le premier vers de la cinquième scène prouve que Dorante et Géronte son père sont dans une place publique, ou dans une rue sur laquelle donnent les fenêtres de Clarice, ou à toute force dans le jardin des Tuileries, qui est le premier lieu de la scène, quoiqu'il soit assez peu vraisemblable que tous les personnages de cette comédie passent leur journée et ne fassent leurs affaires qu'en se promenant dans un jardin. Or Alcippe est encore dans la maison de Clarice; car ce n'est sûrement ni dans la rue, ni dans un jardin public, que Géronte vient rendre visite à Clarice et lui proposer son fils en mariage. Ce n'est pas non plus dans la rue que Clarice découvre à sa soubrette les secrets de son cœur. Enfin ce ne peut pas être dans la rue qu'Alcippe vient débiter à sa maîtresse deux pages d'injures, et lui demander ensuite deux baisers; cela ne serait ni vraisemblable, ni décent; ce n'est pas dans le milieu d'un jardin, puisque Clarice le prie de parler plus bas, de crainte que son père ne l'entende.

Il faut donc conclure que le lieu de la scène change souvent dans cette comédie, et qu'en cet endroit Alcippe, qui est chez Clarice, ne peut pas voir entrer

Dorante qui est dans la rue. Remarquez aussi que les scènes IVe et V^e ne sont point liées, et que le théâtre reste vide. Seulement Alcippe annonce que Dorante paraît; mais il l'annonce mal à propos, puisqu'il ne peut le voir.

V. 14. **Mais ce n'est pas ici qu'il le faut quereller.**

Quereller signifie aujourd'hui *reprendre*, *faire des reproches*, *réprimander*; il signifiait alors *insulter*, *défier*, et même *se battre*. Dans nos provinces méridionales, les tribunaux se servent du mot *quereller* pour accuser un homme, attaquer un testament, une convention: c'est un abus des mots; le langage du barreau est partout barbare.

SCÈNE V.

V. 1. **Dorante, arrêtons-nous, le trop de promenade**
Me mettrait hors d'haleine et me ferait malade.

Il semble par ces vers que Géronte et Dorante soient dans les Tuileries. Comment Alcippe a-t-il pu les voir de la maison de Clarice, à la Place-Royale?

V. 11. **Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal**
Aux superbes dehors du palais Cardinal.

Aujourd'hui le Palais-Royal. Ce quartier, qui est à présent un des plus peuplés de Paris, n'était que des prairies entourées de fossés, lorsque le cardinal de Richelieu y fit bâtir son palais. Quoique les embellissemens de Paris n'aient commencé à se multiplier que vers le milieu du siècle de Louis XIV, cependant la simple architecture du palais Cardinal ne devait pas paraître si superbe aux Parisiens, qui avaient déjà le Louvre et le Luxembourg. Il n'est pas surprenant que Corneille, dans ces vers, cherchât à louer indirecte-

ment le cardinal de Richelieu, qui protégea beaucoup cette pièce, et même donna des habits à quelques acteurs. Il était mourant alors, en 1642, et il cherchait à se dissiper par ces amusemens.

V. 13. Toute une ville entière avec pompe bâtie
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
Et nous fait présumer à ses superbes toits
Que tous ses habitans sont des dieux ou des rois.

Des dieux! cela est un peu fort.

V. 70. Ce fut, s'il m'en souvient, le second de septembre.

Ces particularités rendent la narration de Dorante plus vraisemblable; on ne peut se refuser au plaisir de dire que cette scène est une des plus agréables qui soient au théâtre. Corneille en imitant cette comédie de l'espagnol de Lope de Vega, a, comme à son ordinaire, eu la gloire d'embellir son original. Il a été imité à son tour par le celèbre Goldoni. Au printemps de l'année 1750, cet auteur si naturel et si fécond, a donné à Mantoue une comédie intitulée *le Menteur*. Il avoue qu'il en a imité les scènes les plus frappantes de la pièce de Corneille. Il a même quelquefois beaucoup ajouté à son original. Il y a dans Goldoni deux choses fort plaisantes : la première, c'est un rival du Menteur, qui redit bonnement pour des vérités toutes les fables que le Menteur lui a débitées, et qui est pris pour un menteur lui-même, à qui on dit mille injures; la seconde c'est le valet qui veut imiter son maître, et qui s'engage dans des mensonges ridicules dont il ne peut se tirer.

Il est vrai que le caractère du Menteur de Goldoni est bien moins noble que celui de Corneille. La pièce française est plus sage, le style en est plus vif, plus in-

téressant. La prose italienne n'approche point des vers de l'auteur de *Cinna*. Les Ménandre, les Térence, écrivirent en vers, c'est un mérite de plus, et ce n'est guère que par impuissance de mieux faire, ou par envie de faire vite, que les modernes ont écrit des comédies en prose. On s'y est ensuite accoutumé. *L'Avare* surtout, que Molière n'eut pas le temps de versifier, détermina plusieurs auteurs à faire en prose leurs comédies. Bien des gens prétendent aujourd'hui que la prose est plus naturelle et sert mieux le comique. Je crois que dans les farces la prose est assez convenable : mais que *le Misanthrope* et le *Tartufe* perdraient de force et d'énergie s'ils étaient en prose !

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 3. Je rends grâces au ciel de ce qu'il a permis
Que je suis survenu pour vous refaire amis.

Il faudrait, *que je sois* *; le *que* entre deux verbes exige le subjonctif, excepté quand on assure positivement quelque chose. Je suis sûr que vous m'aimez; je crois que vous m'aimez; je jure que je vous aime : mais il faut dire, *je permets*, *je souhaite*, *je doute*, *je veux*, *j'ordonne*, *je crains*, *je désire que vous aimiez*.

V. 13. . . . . Quoi que j'aye pu faire, **
Je crois n'avoir rien fait qui doive vous déplaire.

* Cette observation est juste, et serait ici très bien placée, si Corneille n'avait fait, et de très bonne heure, cette indispensable correction. Il en est de même pour la remarque suivante, et pour beaucoup d'autres sur cette pièce. *Quoi que j'aye pu faire*, n'existe peut-être que dans l'édition de 1644. R.

** Corneille s'est ainsi corrigé :

. . . . Plus je me considère. R.

Le mot *aye* ne peut entrer dans un vers, à moins qu'il ne soit suivi d'une voyelle avec laquelle il forme une élision.

V. 17. **Mon affaire est d'accord.**

Les hommes sont *d'accord*; les affaires sont *accordées*, *terminées*, *accommodées*, *finies*.

V. 43. **Prenez sur un appel le loisir d'y rêver,**
Sans commencer par où vous devez achever.

Ce premier hémistiche du second vers ne serait pas permis dans le style élevé; c'est une licence qu'il faut prendre très rarement dans le comique. Une conjonction, un adverbe monosyllabe, un article, doivent rarement finir la moitié d'un vers.

Adieu, je m'en vais *à* Paris pour mes affaires.

SCÈNE II.

V. 5. **.... L'ardeur de Clarice est égale à vos flammes.**

Ce mot au pluriel était alors en usage; et en effet pourquoi ne pas dire *à vos flammes*, aussi-bien qu'*à vos feux*, *à vos amours*?

V. 13. **Comme il en voit sortir ces deux beautés masquées,**
Sans les avoir au nez de plus près remarquées,
Voyant que le carrosse et chevaux et cocher
Étaient ceux de Lucrèce, il suit sans s'approcher:
Et les prenant ainsi pour Lucrèce et Clarice,
Il rend à votre amour un très mauvais service.

Sans les avoir au nez, etc. Cette manière de s'exprimer ne serait plus excusable à présent que dans la bouche d'un valet.

Au lieu de ces vers, on trouve ceux-ci dans quelques éditions :

Il les en voit sortir, mais à coiffe abattue,
Et sans les approcher il suit de rue en rue.

Aux couleurs, au carrosse, il ne doute de rien,
Tout était à Lucrèce, et le dupe si bien,
Que prenant ces beautés pour Lucrèce et Clarice,
Il rend à votre amour, etc.

V. 35. Il vint hier de Poitiers, et sans faire aucun bruit
Chez lui paisiblement a dormi toute nuit.

On disait alors *toute nuit*, au lieu de *toute la nuit*; mais comme on ne pouvait pas dire *tout jour*, à cause de l'équivoque de *toujours*, on a dit *toute la nuit*, comme on disait *tout le jour*.

V. 37. Quoi? sa collation.... — N'est rien qu'un pur mensonge,
Ou bien s'il l'a donnée, il l'a donnée en songe.

Il est évident que ce dernier vers n'est placé là que pour la rime. Ce sont de légères taches que la difficulté de notre poésie doit faire excuser. Dès qu'on voit *songe*, on est presque sûr de *mensonge*.

V. 49. A nous laisser duper nous sommes bien novices.

Ce vers signifie à la lettre, *nous ne savons pas être dupés*. C'est le contraire de ce que l'auteur veut dire.

V. 55. Quiconque le peut croire, ainsi que vous et moi,
S'il a manqué de sens, n'a pas manqué de foi.

Philiste avoue ici qu'il a cru ce que disait Dorante; et le vers d'après, il dit qu'il ne l'a pas cru.

SCÈNE III.

Les scènes ici cessent encore d'être liées; le théâtre ne reste pas tout-à-fait vide; les acteurs qui entrent sont du moins annoncés.

V. 33. En matière de fourbe, il est maître, il y pipe.

Cette expression ne serait plus admise aujourd'hui. On dit *piper au jeu*, *piper la bécasse*; voilà tout ce qui est resté en usage.

V. 57. Tu vas sortir de garde et perdre tes mesures.

Cette métaphore, tirée de l'art des armes, paraît aujourd'hui peu convenable dans la bouche d'une fille parlant à une fille; mais quand une métaphore est usitée, elle cesse d'être une figure. L'art de l'escrime étant alors beaucoup plus commun qu'aujourd'hui, *sortir de garde*, *être en garde*, entraient dans le discours familier, et on employait ces expressions avec les femmes même, comme on dit *à la boule vue*, à ceux qui n'ont jamais vu jouer à la boule; *servir sur les deux toits*, à ceux qui n'ont jamais vu jouer à la paume; *le dessous des cartes*, *etc.*

SCÈNE IV.

Remarquez que le théâtre ici ne reste pas tout-à-fait vide, et que si les scènes ne sont pas liées, elles sont du moins annoncées. Il sort deux acteurs, et il en rentre deux autres; mais les deux premiers ne sortent qu'en conséquence de l'arrivée des deux seconds. C'est toujours la même action qui continue, c'est le même objet qui occupe le spectateur. Il est mieux que les scènes soient toujours liées; les yeux et l'esprit en sont plus satisfaits.

V. 2. J'ai su tout ce détail d'un ancien valet.

Autrefois un auteur, selon sa volonté, fesait *hier* d'une syllabe, et *ancien* de trois; aujourd'hui cette méthode est changée. *Ancien* de trois syllabes rend le vers plus languissant; *ancien* de deux syllabes devient dur. On est réduit à éviter ce mot quand on veut faire des vers où rien ne rebute l'oreille.

V. 14. Ne hésiter jamais, et rougir encor moins.

Ne hé est dur à l'oreille. On ne fait plus difficulté de dire aujourd'hui, *j'hésite*, *je n'hésite plus*.

SCÈNE V.

Cette scène est tout espagnole ; c'est un simple jeu de deux femmes ; une simple méprise de Dorante dont il ne résulte rien d'intéressant, ni de plaisant, rien qui déploie les caractères ; et c'est probablement la raison pour laquelle *le Menteur* n'est plus si goûté qu'autrefois.

V. 19. Chère amie, il en coûte à chacune à son tour.

Il paraît que Clarice ne dit pas ce qu'elle devrait dire, et ne joue pas le rôle qu'elle devrait jouer. Elle est convenue que Lucrèce mentirait au Menteur, et qu'elle lui ferait croire que cette Lucrèce est la même personne qu'il a vue aux Tuileries. C'est la demoiselle des Tuileries que Dorante aime ; c'est elle à qui il croit parler. Par conséquent il n'en conte point à chacune à son tour, il n'est point fourbe, il tombe dans le piége qu'on lui a dressé.

V. 78. Appelez-moi grand fourbe, et grand donneur de bourdes.

Cette expression est aujourd'hui un peu basse; elle vient de l'ancien mot *bourdeler, bordeler,* qui ne signifiait que *se réjouir.*

V. 123. Vous couchez d'imposture, et vous osez jurer,
Comme si je pouvais vous croire ou l'endurer.

Vous couchez d'imposture; cette manière de s'exprimer n'est plus admise; elle vient du jeu. On disait : *Couché de vingt pistoles, de trente pistoles, couché belle.*

V. *dern.* J'ai donné cette baie à bien d'autres qu'à vous.

Cette scène ne peut réussir, elle est trop forcée; il était naturel que Clarice lui dît : C'est moi que vous

avez trouvée aux Tuileries, vous devez reconnaître ma voix; et alors tout était fini.

SCÈNE VI.

V. 15. **Je disais vérité. — Quand un menteur la dit,**
En passant par sa bouche elle perd son crédit.

Voilà deux vers qui sont passés en proverbe. C'est une vérité fortement et naïvement exprimée; elle est dans l'espagnol, et on l'a imitée dans l'italien.

V. 18. **Elle recevra point un accueil moins farouche.**

Il faudrait ici la particule *ne* avant le verbe, pour que la phrase fût exacte. Cette licence n'est pas même permise en poésie. *

V. 19. **Allons sur le chevet rêver quelque moyen.**

Il faut, *rêver à quelque moyen.*

V. *dern.* **Il sera demain jour, et la nuit porte avis.**

On ne peut guère finir un acte moins vivement. Il faut toujours tenir le spectateur en haleine, lui donner de la crainte ou de l'espérance. Quand un personnage se borne à dire, nous verrons demain ce que nous ferons, allons-nous-en, le spectateur est tenté de s'en aller aussi, à moins que les choses auxquelles le personnage va rêver ne soient très intéressantes.

ACTE IV.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. **Mais, monsieur, pensez-vous qu'il soit jour chez Lucrèce?**

Nous avons déjà remarqué que le lieu de la scène changeait souvent dans cette comédie, et que par con-

* Corneille a ainsi changé :

Elle pourra trouver un accueil moins farouche. R.

séquent l'unité de lieu n'y était pas scrupuleusement observée.

V. 9. Je me suis souvenu d'un secret que toi-même
Me donnais hier pour grand, pour rare, pour suprême.

Un secret suprême ! voilà à quoi l'esclavage de la rime réduit trop souvent les auteurs; on emploie les mots les plus impropres, parce qu'ils riment. C'est le plus grand défaut de notre poésie. Il vaut mieux rejeter la plus belle pensée que de la mal exprimer.

V. 14. Je sais ce qu'est Lucrèce, elle est sage et discrète.

D'où le sait-il, lui qui arriva hier de Poitiers?

V. 15. A lui faire présent mes efforts seraient vains.

Il faut dire, *faire un présent*, ou *faire présent de quelque chose.*

V. 21. Si celle-ci venait qui m'a rendu sa lettre.

Ce vers n'est pas français. Il faudrait *celle-là*, ou *celle. Celle* ne doit point se séparer du *qui;* mais ce n'est qu'une petite faute.

V. 30. Mais, monsieur, attendant que Sabine survienne,
Et que sur son esprit vos dons fassent vertu,
Il court quelque bruit sourd qu'Alcippe s'est battu.

On dit *se faire une vertu*, *faire une vertu d'un vice;* mais *faire vertu*, quand il signifie *faire effet*, n'est plus d'usage; et *faire vertu sur quelque chose*, est un barbarisme.

SCÈNE III.

V. 4. Avec ces qualités j'avais lieu d'espérer
Qu'assez malaisément je pourrais m'en parer.

Dans ces deux vers que Cliton répète ici après les avoir dits à la fin de second acte, on peut remarquer qu'*espérer*, ne se prenant jamais en mauvaise part, ne

peut pas servir de synonyme à *craindre*, et qu'ici l'expression n'est point juste.

V. 18. Et je n'ai point appris qu'elle eût tant d'efficace.

Efficace, pris comme substantif, n'est plus d'usage; on dit *efficacité*, ou plutôt on se sert d'un autre mot.

V. 25. Qu'en moins de fermer l'œil on ne s'en souvient pas.*

En moins de fermer l'œil, pour *en moins d'un clin d'œil*, n'est pas français.

V. 36. Vous les hachez menu comme chair à pâtés.
Vous avez tout le corps bien plein de vérités,
Il n'en sort jamais une.

Ces vers ne paraissent-ils pas d'un genre de plaisanterie trivial, et même trop bas pour le ton général de la pièce?

SCENE IV.

V. 2. . . . . Que mal à propos
Son abord importun vient troubler mon repos!

Il ne peut pas dire qu'il est en repos; il ne pourrait trouver son père incommode qu'en cas qu'il sût que son père vient troubler son amour. Il serait excusable alors par l'excès de sa passion; mais il n'a de véritable passion que celle de mentir assez mal à propos.

V. 12. Je me tiens trop heureux qu'une si belle fille,
Si sage et si bien née, entre dans ma famille.

Si sage et si bien née, une fille qui a été surprise avec un homme pendant la nuit!

SCÈNE V.

Qu'il me soit permis de dire en passant que, dans les quatre scènes précédentes, la résurrection d'Alcippe,

* Édition de 1663, *Qu'en moins d'un tour de main;* — de 1692, et peut-être correction de Thomas Corneille, *Qu'en moins d'une heure ou deux*. R.

le nouvel embarras de Dorante avec Géronte, la noble confiance de ce dernier, forment les situations les plus heureuses et les plus comiques. On ne voit point de tels exemples chez les Grecs, ni chez les Latins : aussi l'auteur italien n'a-t-il pas manqué de traduire toutes ces scènes.

SCÈNE VI.

Toutes les fois qu'un acteur entre, ou sort du théâtre, l'art exige que le spectateur soit instruit des motifs qui l'y déterminent. On ne voit pas trop ici quelle raison ramène Sabine.

V. 18. On prend à toutes mains, dans le siècle où nous sommes,
Et refuser n'est plus le vice des grands hommes.

Que veut dire *le vice des grands hommes*, quand il s'agit d'une femme de chambre?

V. *dern.* Je vous conterai lors tout ce que j'aurai fait.

Ces scènes, qui ne consistent qu'à donner de l'argent à des suivantes qui font des façons et qui acceptent, sont devenues aussi insipides que fréquentes; mais alors la nouveauté empêchait qu'on n'en sentît toute la froideur.

SCÈNE VII.

V. 2. C'est un homme qui fait litière de pistoles.

Litière de pistoles; expression aujourd'hui proscrite et entièrement hors d'usage.

V. 26. Elle tient, comme on dit, le loup par les oreilles.

Le proverbe ne paraît-il pas un peu trivial, et la scène un peu trop longue, dans la situation où sont les choses?

V. 36. Peut-être que tu mens aussi-bien comme lui.

On a déjà dit que *comme* est ici un solécisme et qu'il faut *que*.

SCENE VIII.

V. 3. **Elle meurt de savoir que chante le poulet.**

Il faut *ce que chante*. Nous ne devons pas rendre le *quid* des Latins et le *che* des Italiens par le simple *que;* la raison en est claire; ce *que* produirait une amphibologie perpétuelle. *Je crois que vous pensez*, est très différent de *je crois ce que vous pensez*. *Je vois que vous aimez*, et *je vois ce que vous aimez*, ne sont pas la même chose.

L'auteur corrigea depuis:

Comme elle a les yeux fins, elle a vu le poulet.

V. 25. **Conte-lui dextrement le naturel des femmes.**

Dextrement n'est plus d'usage. On ne conte point le naturel; on le peint, on le décrit.

SCÈNE IX.

V. 1. **Il t'en veut tout de bon, et m'en voilà défaite.**

Ces scènes de Clarice et de Lucrèce ne sont ni comiques ni intéressantes. Aucune des deux n'aime; elles jouent un tour assez grossier à Dorante, qui doit reconnaître Clarice à sa voix; et ce sont elles qui sont véritablement menteuses avec lui.

V. 13. **Si tu l'aimes, du moins étant bien avertie,**
Prends bien garde à ton fait, et fais bien ta partie.

Cette expression prise en ce sens n'est plus d'usage. Aujourd'hui, *prendre garde à son fait* est une phrase très populaire.

On a remarqué que ces scènes de Clarice et de Lucrèce sont toutes très froides. On en demande la raison; c'est que ni l'une ni l'autre n'a une vraie passion, ni un grand intérêt.

V. 27. .... Vous n'en casserez, ma foi, que d'une dent;

façon de s'exprimer prise d'un ancien proverbe trivial et indigne d'être écrit, surtout en vers.

V. 29. Quand nous le vîmes hier dedans les Tuileries....

Ce vers prouve deux choses : d'abord que la pièce dure deux journées; ensuite que la scène a changé, que le théâtre ne doit plus représenter les Tuileries, mais la Place-Royale. Il était, à la vérité, assez extraordinaire que ces dames se promenassent si régulièrement dans un jardin, deux journées de suite; mais il ne l'est pas moins qu'elles aient de si longues conférences dans une place.

Au reste, la règle des vingt-quatre heures peut très bien subsister, la pièce commençant à six heures du soir, et finissant le lendemain à la même heure.

V. 46. Soit, mais il est saison que nous allions au temple.

Il est saison, pour *il est temps*, *il est l'heure*, ne se dit plus. De plus, voilà une manière bien froide et bien maladroite de finir un acte. Il est temps d'aller à l'église, parce que nous n'avons plus rien à dire.

V. 47. Allons. — Si tu le vois, agis comme tu sais. —
Ce n'est pas sur ce coup que je fais mes essais.

Tu sais ne rime pas avec *essais;* c'est ce qu'on appelle des rimes provinciales. La rime est uniquement pour l'oreille. On prononce *tu sais* comme s'il y avait *tu sés*, et *essais* est long et ouvert. Si on ne voulait rimer qu'aux yeux, *cuiller* rimerait avec *mouiller.* Tous les mots qui se prononcent à peu près de même, doivent rimer ensemble. Il me paraît que c'est la règle générale concernant la rime.

V. 51. Mais sachez qu'il est homme à prendre sur le vert.

On appelait alors *le vert*, le gazon du rempart sur

lequel on se promenait, et de là vient le mot *boulevert*, vert à jouer à la boule, qu'on prononce aujourd'hui *boulevart*. Le nom de *vert* se donnait aussi au marché aux herbes.

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.*

GÉRONTE, ARGANTE.

Voici un monsieur Argante dont le spectateur n'a point encore entendu parler, qui arrive sous prétexte de solliciter un procès, mais effectivement pour détromper Géronte, et lui ouvrir les yeux sur toutes les faussetés que lui a débitées son fils. Peut-être désirerait-on qu'il fût annoncé dès le premier acte; c'est du moins une des règles de l'art. On doit rarement introduire au dénoûment un personnage qui ne soit à la fois annoncé et attendu. D'ailleurs, on ne voit pas de quelle utilité est cet Argante qui ne paraît qu'un moment, qui ne revient pas même aux dernières scènes. Géronte n'aurait-il pas pu découvrir aussi-bien la fausseté du mariage de Dorante dans une conversation avec Clarice ou Lucrèce, à qui son fils vient de jurer qu'il n'est point marié, et qu'il n'a imaginé ce mensonge que pour se conserver la liberté d'offrir à la personne qu'il aime son cœur et sa main ? Mais il faut songer en quel temps écrivait Corneille, et passer rapidement aux scènes suivantes, qui sont sublimes.

(Le commencement de cette scène étant différent dans quelques éditions, on en donne ici les deux leçons).

* Corneille sentit promptement l'inconvenance de cette scène, et, après la première édition, la refit telle que toujours elle fut imprimée depuis, jusqu'à ce que Voltaire, dans son Corneille de 1764, supprima la scène refaite et rétablit celle d'Argante. R.

PREMIÈRE ÉDITION, DONNÉE PAR CORNEILLE.

GÉRONTE, ARGANTE.

ARGANTE.

La suite d'un procès est un fâcheux martyre.

GÉRONTE.

Vu ce que je vous suis, vous n'aviez qu'à m'écrire,
Et demeurer chez vous en repos à Poitiers;
J'aurais sollicité pour vous en ces quartiers;
Le voyage est trop long, et dans l'âge où vous êtes
La santé s'intéresse aux efforts que vous faites.
Mais puisque vous voici, je veux vous faire voir,
Et si j'ai des amis, et si j'ai du pouvoir.
Faites-moi la faveur cependant de m'apprendre
Quelle est et la famille et le bien de Pyrandre, etc.

ÉDITIONS POSTÉRIEURES.

GÉRONTE, PHILISTE.

GÉRONTE.

Je ne pouvais avoir rencontre plus heureuse
Pour satisfaire ici mon humeur curieuse.
Vous avez feuilleté le Digeste à Poitiers,
Et vu, comme mon fils, les gens de ces quartiers.
Ainsi vous me pouvez facilement apprendre
Quelle est et la famille et le bien de Pyrandre, etc.

SCÈNE III.

V. 1. Êtes-vous gentilhomme?

Cette scène est imitée de l'espagnol. Le génie mâle de Corneille quitte ici le ton familier de la comédie; le sujet qu'il traite l'oblige d'élever sa voix; c'est un père justement indigné, c'est

Iratus Chremes (qui) tumido delitigat ore. (Hor. *Art poet.*)

On voit ici la même main qui peignit le vieil Horace et don Diègue. Il n'est point de père qui ne doive faire lire cette belle scène à ses enfans. Et si l'on disait aux

farouches ennemis du théâtre, aux persécuteurs du plus beau des arts : Oserez-vous nier que cette scène, bien représentée, ne fasse une impression plus heureuse et plus forte sur l'esprit d'un jeune homme que tous les sermons que l'on débite journellement sur cette matière? je voudrais bien savoir ce qu'ils pourraient répondre.

Goldoni, dans son *Bugiardo*, n'a pu imiter cette belle scène de Corneille, parce que Pantalon Bisognosi est le père de son Menteur, et que Pantalon, marchand vénitien, ne peut avoir l'autorité et le ton d'un gentilhomme. Pantalon dit simplement à son fils qu'il faut qu'un marchand ait de la bonne foi.

V. 49. .... Mon intelligence, au dernier point venue,
Consentait à tes yeux l'hymen d'une inconnue. *

Consentir est un verbe neutre qui régit le datif, c'est-à-dire notre préposition *à* qui sert de datif. On ne dit pas *consentir quelque chose, mais à quelque chose.* Dans quelques éditions on a substitué *approuvait* à *consentait.*

SCÈNE IV.

V. 5. Toutes tierces, dit-on, sont bonnes ou mauvaises.

Cette plaisanterie est tirée de l'opinion où l'on était alors que le troisième accès de fièvre décidait de la guérison ou de la mort.

V. 10. Car je doute à présent si vous aimez Lucrèce.

On ne sait en effet qui Dorante aime, il ne le sait pas lui-même; c'est une intrigue où le cœur n'a aucune part. Dorante, Lucrèce et Clarisse prennent si peu de part à cet amour que le spectateur n'y prend aucun in-

* Ainsi changé par Corneille :

Approuvait à tes yeux l'hymen d'une inconnue. R.

térêt. C'est un très grand défaut, comme on l'a déjà dit, et l'intrigue n'est point assez plaisante pour réparer cette faute. La pièce ne se soutient que par le comique des menteries de Dorante.

V. 23. **Mon cœur entre les deux est presque partagé.**

Cela seul suffit pour refroidir la pièce. S'il ne se soucie d'aucune, qu'importe celle qu'il aura?

V. 28. **Quoi! même en disant vrai, vous mentiez en effet?**

Voilà une excellente plaisanterie, qui prépare le dénoûment de l'intrigue.

SCÈNE V.

(*A la fin.*) Cette scène participe de cette froideur causée par l'indifférence de Dorante. Il demande avec empressement comment on a reçu sa lettre écrite à une personne qu'il n'aime guère, et qu'il appelle *ce cher objet.*

SCÈNE VI.

V. 32. **Votre âme du depuis ailleurs s'est engagée.**

Du depuis a toujours été une faute; c'est une façon de parler provinciale. Il est clair que le *du* est de trop avec le *de*.

V. 41. **Vous serez marié, si l'on veut, en Turquie....**
— Je serai marié, si l'on veut, en Alger.

Être marié en Turquie ou bien à Alger, n'est pas fort différent. Ce n'est pas là enchérir, c'est répéter.

V. 47. **Moi-mêmes à mon tour je ne sais où j'en suis.**

Il ne faut point ici d'*s* à *même.* *

* Vers refait par Corneille :

Je ne sais plus moi-même, à mon tour, où j'en suis. R.

V. 54. Sabine m'en a fait un secret entretien. —
Bonne bouche, j'en tiens, mais l'autre la vaut bien.

La méprise de Dorante serait plaisante et intéressante, si, aimant passionnément une des deux, il disait à l'une tout ce qu'il croit dire à l'autre. L'auteur espagnol et le français semblent avoir manqué leur but. — Clarice fait connaître, au second acte, qu'elle n'aime ni Dorante ni Alcippe, et qu'elle ne veut qu'un mari. Ainsi nul intérêt dans cette pièce ; elle se soutient seulement par des méprises et des mensonges comiques. *Faire un entretien*, n'est pas français. *Bonne bouche*, est trivial, et cette longue méprise est froide.

V. 90. Est-il un plus grand fourbe, et peux-tu l'écouter ?

Elle devait lui dire : Je suis Clarice, c'est mon nom, et vous avez cru que je m'appelais Lucrèce.

V. 104. Vois que fourbe sur fourbe à nos yeux il entasse,
Et ne fait que jouer des tours de passe-passe.

Cette expression populaire ne paraît-elle pas ici déplacée ?

V. 108. Si mon père à présent porte parole au vôtre,
Après son témoignage en voudrez-vous quelque autre ?

De pareils dénoûmens sont toujours froids et vicieux, parce qu'ils n'ont point ce qu'on appelle la péripétie, ils n'excitent aucune surprise ; il n'y a ni comique, ni intérêt. *Si mon père consent à mon mariage, y consentez-vous ? Oui.* Ce n'est pas la peine de faire cinq actes pour amener quelque chose de si trivial ; et, encore une fois, le caractère du Menteur est l'unique cause du succès.

V. 115. Je ne lui ferai pas ce mauvais entretien.

Faire un mauvais entretien, est un barbarisme.

SCÈNE VII ET DERNIÈRE.

V. 8. **Le devoir d'une fille est dans l'obéissance. —**
Venez donc recevoir ce doux commandement.

Il est assez singulier de remarquer que Corneille a placé ces deux mêmes vers dans la bouche de Camille et de Curiace, dans sa belle tragédie des *Horaces*.

V. 12. **Je changerai pour toi cette pluie en rivière.**

Plaisanterie bien recherchée. Un défaut de cette pièce est la répétition des façons et des gaîtés d'une soubrette à qui l'on fait quelques petits présens.

V. *dern.* **Par un si rare exemple apprenez à mentir.**

C'est ici une plaisanterie de valet, mais elle paraît déplacée. On attend la morale de la pièce qui est toute contraire au propos de Cliton. Goldoni ne manque jamais à ce devoir. Tous ses dénoûmens sont accompagnés d'une courte leçon de vertu. Chez lui le Menteur est puni, et il doit l'être. Il en a fait un malhonnête homme, odieux et méprisable. Le Menteur, dans le poète espagnol et dans la copie faite par Corneille, n'est qu'un étourdi. Il y a peut-être plus d'intérêt dans l'italien, en ce que tous les mensonges du *Bugiardo* servent à ruiner les espérances d'un honnête homme discret, timide et fidèle.

REMARQUES

SUR LA SUITE DU MENTEUR,

COMÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1643.

AVERTISSEMENT DU COMMENTATEUR.

(Page 3, tome v, de l'édition in-8. de 1817.)

La *Suite du Menteur* ne réussit point. Serait-il permis de dire qu'avec quelques changemens, elle ferait au théâtre plus d'effet que *le Menteur* même ? L'intrigue de cette seconde pièce espagnole est beaucoup plus intéressante que la première. Dès que l'intrigue attache, le succès ne dépend plus que de quelques embellissemens, de quelques convenances, que peut-être Corneille négligea trop dans les derniers actes de cette pièce.

SUITE DU MENTEUR,

COMÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

Dès les premiers vers un grand intérêt commence. Dorante est en prison, après avoir disparu le jour de ses noces. Il est vrai qu'il n'a eu aucune raison de s'enfuir quand il allait se marier; que c'est un caprice impardonnable; que ce caprice même le rend un peu méprisable; mais il est en prison; sa maîtresse a épousé son père; ce père est mort : tout cela excite beaucoup de curiosité. C'est une chose à laquelle il ne faut jamais manquer dans les expositions. Toute première scène qui ne donne pas envie de voir les autres ne vaut rien.

V. 25. Et tel vous soupçonnait de quelque guérison
D'un mal privilégié dont je tairai le nom.

Il faut plaindre un siècle où l'on présentait sur le théâtre de ces idées qui font rougir. De plus, *privilégié* doit être de cinq syllabes, et Corneille le fait de quatre.

V. 27. Pour moi, j'écoutais tout, et mis dans mon caprice
Qu'on ne devinait rien que par votre artifice.

Je mis dans mon caprice, ne peut signifier, *je mis dans ma tête, dans ma fantaisie, dans mon imagination, dans mon esprit;* on n'a pas le caprice comme on a une faculté de l'âme; on peut bien avoir un caprice dans son idée, mais on n'a point une idée dans son caprice.

V. 32. Attendant le boiteux, je consolais Lucrèce.

Ancienne façon de parler qui signifie *le temps*, parce que les anciens figuraient le temps sous l'emblème d'un vieillard boiteux qui avait des ailes, pour faire voir que le mal arrive trop vite, et le bien trop lentement.

Nous ne remarquerons pas dans cette pièce toutes les fautes de langage; elles sont en très grand nombre; mais c'est assez d'avertir qu'en général il ne faut pas imiter le style de cet ouvrage trop négligé. Il me semble que la meilleure manière de s'instruire est d'observer soigneusement les fautes des bons écrits, parce qu'elles pourraient être d'un exemple dangereux; et de remarquer les beautés des pièces moins heureuses, parce que d'ordinaire ces beautés sont perdues.

V. dernier. La dernière partie de cette première scène me paraît d'un très grand mérite. Il y a cependant quelques fautes de langage.

SCÈNE II.

(*A la fin.*) S'il ne s'agissait dans cette scène que d'une femme qui a vu passer un prisonnier, qui, sans le connaître, devient amoureuse de lui, qui lui déclare sa passion en lui envoyant de l'argent, ce ne serait qu'une aventure incroyable et indécente de nos anciens romans; et ce qui n'est ni décent, ni vraisemblable, ne peut jamais plaire; mais cette Mélisse ne fait que son devoir en fesant une démarche si extraordinaire; elle obéit à son frère, pour lequel Dorante est en prison; elle s'égaie même en obéissant, car elle n'est point encore éprise de Dorante; elle veut à la fois le servir comme elle le doit, l'embarrasser un peu, et voir en même temps s'il est digne qu'on s'attache à lui. Tout cela est à la

fois noble, intéressant, et du haut comique. On ne peut que louer l'auteur espagnol de cette belle invention; mais il eût fallu y mettre plus d'art et de ménagement.

Les plaisanteries du valet et l'avidité pour l'argent sont très grossières. On n'a que trop long-temps avili la comédie par ce bas comique, qui n'est point du tout comique. Ces scènes de valets et de soubrettes ne sont bonnes que quand elles sont absolument nécessaires à l'intérêt de la pièce, et quand elles renouent l'intrigue; elles sont insipides dès qu'on ne les introduit que pour remplir le vide de la scène; et cette insipidité, jointe à la bassesse des discours, déshonore un théâtre fait pour amuser et pour instruire les honnêtes gens.

SCÈNE III.

V. 43. Cette pièce doit être et plaisante et fantasque;
Mais, son nom? — Votre nom de guerre, LE MENTEUR.
— Les vers en sont-ils bons? fait-on cas de l'auteur?
— La pièce a réussi, quoique faible de style, etc.

Cette tirade et toute cette scène dûrent plaire beaucoup en leur temps; elles rappelaient au public l'idée d'un ouvrage qui avait extrêmement réussi. Beaucoup de vers du *Menteur* avaient passé en proverbe; et même, près de cent ans après, un homme de la cour, contant à table des anecdotes très fausses, comme il n'arrive que trop souvent, un des convives se tournant vers le laquais de cet homme, lui dit: *Cliton, donnez à boire à votre maître.*

SCÈNE IV.

(*A la fin.*) Cette scène n'est-elle pas très vraisemblable, très attachante? Dorante n'y joue-t-il pas le rôle d'un homme généreux? n'inspire-t-il pas pour lui

un grand intérêt? la situation n'est-elle pas des plus heureuses? ne tient-elle pas les esprits en suspens? Je doute qu'il y ait au théâtre une pièce mieux commencée.

SCÈNE VI.

V. 14. Et c'est ainsi, monsieur, que l'on s'amende à Rome?

Cliton fait fort mal de ne pas approuver un mensonge si noble; et Dorante perd ici une belle occasion de faire voir qu'il est des cas où il serait infâme de dire la vérité. Quel cœur serait assez lâche pour ne point mentir quand il s'agit de sauver la vie et l'honneur d'un père, d'un parent, d'un ami? Il y avait là de quoi faire de très beaux vers.

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 6. Que je voudrais l'aimer, si j'étais demoiselle!

C'EST précisément ce que dit Antoine à César dans la tragédie de *Pompée : Et si j'étais César je la voudrais aimer.* Cette idée, ridicule dans le tragique, est ici à sa place. On peut remarquer d'ailleurs que, quand il s'agit d'amour, il y a une infinité de vers qui conviennent également au comique et au tragique. Tout ce qui est naturel et tendre peut également s'employer dans les deux genres; mais ce qui n'est que familier ne doit jamais appartenir qu'au genre comique.

Le grand défaut de ce temps-là était de ne pas distinguer ces nuances. On n'y parvint que fort tard, quand le goût épuré de la cour de Louis XIV, l'esprit de Racine et la critique de Boileau eurent enfin posé ces bornes qu'il était si difficile de connaître, et qu'il est si aisé de passer. On doit avouer que c'est un mérite qui ne

fut guère connu qu'en France; l'amour n'a été traité sur aucun autre théâtre comme il doit l'être. Les auteurs tragiques de toutes les autres nations ont toujours fait parler leurs amans en poètes.

V. 24. **Mais vous suivez d'un frère un absolu pouvoir.**

Cela justifie entièrement le procédé de Mélisse; cela rend son rôle intéressant. Tout annonce jusqu'ici une pièce parfaite pour la conduite. Nous ne parlons point des fautes de style.

SCÈNE II.

(*A la fin.*) Cette scène redouble encore l'intérêt. L'amour de Mélisse, fondé sur la reconnaissance, dut être attendrissant. Les scènes suivantes soutiennent cet intérêt dans toute sa force, malgré les fautes du style.

SCÈNE VI.

(*A la fin.*) Cette scène du portrait n'est-elle pas encore très ingénieuse? Les menteries que fait Dorante dans cette pièce ne sont plus d'une étourderie ridicule comme dans la première; elles sont pour la plupart dictées par l'honneur ou par la galanterie; elles rendent le Menteur infiniment aimable.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

(*A la fin.*) CETTE scène ne dément en rien le mérite des deux premiers actes. N'est-ce pas l'invention du monde la plus heureuse, de faire secourir Dorante par son rival Philiste, et de préparer ainsi le plus grand embarras?

J'écarte, comme je l'ai déjà dit, tous les petits défauts de langage, les plaisanteries qui ne sont plus de mode; je ne m'arrête qu'à la marche de la pièce, qui me paraît toujours parfaite. La manière dont Mélisse envoie à Dorante son portrait, celle dont il le prend, ce portrait montré à un homme qui paraît surpris et fâché de le voir; encore une fois, y a-t-il rien de mieux ménagé et de plus agréable dans aucune pièce de théâtre?

SCÈNE II.

(*A la fin.*) Ces scènes avec Cliton, ces stances sur un portrait, cette parodie des stances par Cliton, peuvent avoir nui à la pièce. Ces défauts seraient bien aisés à corriger.

SCÈNE III.

(*A la fin.*) Cette scène où Mélisse voilée vient voir si on lui rendra son portrait, devait être d'autant plus agréable que les femmes alors étaient en usage de porter un masque de velours, ou d'abaisser leurs coiffes quand elles sortaient à pied. Cette mode venait d'Espagne, ainsi que la plupart de nos comédies.

SCÈNE IV.

(*A la fin.*) On pouvait tirer un plus grand parti de l'aventure de Philiste, qui rencontre sa maîtresse dans la prison de Dorante. Ce coup de théâtre, qui pouvait fournir les situations les plus intéressantes, ne produit qu'un mensonge aussi plat qu'inutile. Tout se borne à faire passer Mélisse pour une lingère. L'intrigue pouvait redoubler, et elle est affaiblie; l'intérêt cesse dès qu'il n'y a plus de danger; le comique cesse aussi, dès

qu'il n'est plus dans les situations ; et voilà ce qui perd une pièce, que quelques changemens pouvaient rendre excellente.

ACTE IV.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 37. Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
Lise, c'est un accord bientôt fait que le nôtre, etc.

Si la *Suite du Menteur* est tombée, ces vers ne le sont pas ; presque tous les connaisseurs les savent par cœur. C'est la même pensée qu'on voit dans *Rodogune*; et cela prouve que les mêmes choses conviennent quelquefois à la comédie et à la tragédie ; mais la comédie a sans doute plus de droit à ces petits morceaux naïfs et galans. Celui-ci a toujours passé pour achevé. Il n'y a que ce vers, *Et, sans s'inquiéter de mille peurs frivoles*, qui dépare un peu ce joli couplet.

Nous avons déjà remarqué combien la rime entraîne de mauvais vers, et avec quel soin il faut empêcher que de deux vers, il y en ait un pour le sens, et l'autre pour la rime.

V. 51. Si, comme dit Sylvandre, une âme en se formant,
Ou descendant du ciel, prend d'une autre l'aimant,
La sienne a pris le vôtre, etc.

Tout ce qui suit est une allusion au roman de l'Astrée, du marquis d'Urfé; roman qui eut en France beaucoup de réputation et de cours sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, et qu'on lisait encore, même dans les beaux jours de Louis XIV, sur la foi de sa réputation. Toutes ces allusions sont toujours froides au théâtre, parce qu'elles ne sont point liées au nœud de la pièce; ce n'est que de la conversation, ce n'est que de l'esprit, et toute beauté étrangère est un défaut.

SCÈNE II.

(*A la fin.*) Pour n'avoir pas su mettre en œuvre l'amour de Mélisse et le don de son portrait, la pièce languit.

Cette scène de Cléandre et de Mélisse n'est qu'ingénieuse. Toutes ces petites finesses refroidissent les spectateurs; il faut attacher dans la comédie comme dans la tragédie, quoique par des moyens absolument différens. Il faut que le cœur soit occupé; il faut qu'on désire et qu'on craigne; les situations doivent être vives : c'est ici tout le contraire.

SCÈNE III.

(*A la fin.*) Cette scène augmente l'ennui.

SCÈNE IV.

(*A la fin.*) Tout est manqué.

SCENE V.

(*A la fin.*) C'est encore pis ; cette Mélisse qui prend Philiste son amant pour Dorante, ce Cliton qui crie au secours, font tomber la pièce.

ACTE V.

SCÈNE PREMIÈRE.

(*A la fin.*) Ces scènes, où les valets font l'amour à l'imitation de leurs maîtres, sont enfin proscrites du théâtre avec beaucoup de raison. Ce n'est qu'une parodie basse et dégoûtante des premiers personnages.

SCÈNE III.

(*A la fin.*) Cette scène pouvait faire un très grand effet, et ne le fait point. Les plus beaux sentimens n'attendrissent jamais quand ils ne sont pas amenés, préparés par une situation pressante, par quelque coup de théâtre, par quelque chose de vif et d'animé.

SCÈNE V ET DERNIÈRE.

(*A la fin.*) Cette scène est encore manquée. L'auteur n'a point fait de Philiste l'usage qu'il en pouvait faire. Un rival ne doit jamais être un personnage épisodique et inutile. Philiste est froid; et c'est, comme on l'a dit si souvent, le plus grand des défauts. Ce refrain, *Rentrez dans la prison dont vous vouliez sortir*, est encore plus froid que le caractère de Philiste; et cette petite finesse anéantit tout le mérite que pouvait avoir Philiste en se sacrifiant pour son ami.

Je ne sais si je me trompe; mais en donnant de l'âme à ce caractère, en mettant en œuvre la jalousie, en retranchant quelques mauvaises plaisanteries de Cliton, on ferait de cette pièce un chef-d'œuvre.

EXAMEN

DE LA SUITE DU MENTEUR.

(Tome v, page 124.)

Le lecteur doit être averti que tous ces Examens à la fin des pièces sont de Pierre Corneille.

Le contraire est arrivé de Théodore, que les troupes de Paris n'y ont point rétablie (au théâtre) *depuis sa disgrâce, mais que celles des provinces y ont fait assez passablement réussir.*

Il ne faut jamais juger d'une pièce par les succès des premières années, ni à Paris, ni en province; le temps seul met le prix aux ouvrages; et l'opinion réfléchie des bons juges est, à la longue, l'arbitre du goût du public.

REMARQUES SUR THÉODORE,

VIERGE ET MARTYRE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE SUR LA FIN DE 1645.

PRÉFACE DU COMMENTATEUR.

(Tome v, page 129.)

Si quelque chose peut étonner et confondre l'esprit humain, c'est que l'auteur de *Polyeucte* ait pu être celui de *Théodore;* c'est que le même homme qui avait fait la scène sublime dans laquelle Pauline demande à Sévère la grâce de son mari, ait pu présenter une héroïne dans un mauvais lieu, et accompagner une turpitude si odieuse et si ridicule de tous les mauvais raisonnemens qu'une telle impertinence peut suggérer, de tous les incidens qu'une telle infamie peut fournir, et de tous les mauvais vers que le plus inepte des versificateurs n'aurait jamais pu faire.

Comment ne se trouva-t-il personne qui empêchât l'auteur de *Cinna* de déshonorer ses talens par le choix honteux d'un tel sujet, et par une exécution aussi mauvaise que le sujet même? comment les comédiens osèrent-ils enfin représenter *Théodore?*

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE

A MONSIEUR L. P. C. B.

(Page 131.)

P. 132. *Je vois que la meilleure partie de mes juges impute ce mauvais succès à l'idée de la prostitution, quoique.... j'aie employé, pour en exténuer l'horreur, tout ce que l'art et l'expérience m'ont pu fournir de lumières.*

Il ne paraît pas qu'il ait mis de voile sur ce sujet révoltant, puisqu'il emploie dans la pièce les mots de *prostitution*, d'*impudicité*, de *fille abandonnée aux soldats*.

Ibid. *Et certes il y a de quoi congratuler à la pureté de notre théâtre, etc.*

Congratuler à, ne se dit plus. Cette phrase est latine, *tibi gratulor* : mais aujourd'hui *congratuler* régit l'accusatif comme *féliciter*.

P. 133. *La modestie de notre scène a désavoué comme indigne d'elle ce peu* (de la prostitution de Théodore décrite par saint Ambroise) *que la nécessité de mon sujet m'a forcé de faire connaître.*

Les honnêtes gens assemblés sont toujours chastes. On souffrait du temps de Hardy qu'on parlât de viol sur le théâtre, de la manière la plus grossière : mais c'est qu'alors il n'y avait que des hommes grossiers qui fréquentassent les spectacles. Mairet et Rotrou furent les premiers qui épurèrent un peu la scène des indécences les plus révoltantes. Il était impossible que cette pièce

de Corneille eût du succès en 1645; elle en aurait eu vingt ans auparavant. Il choisit ce sujet parce qu'il connaissait plus son cabinet que le monde, et qu'il avait plus de génie que de goût. C'est toujours la même versification, tantôt forte, tantôt faible ; toujours la même inégalité de style, le même tour de phrase, la même manière d'intriguer; mais n'étant pas soutenu par le sujet comme dans les pièces précédentes, il ne pouvait ni s'élever ni intéresser. Puisqu'il faut des notes sur toutes les pièces de Corneille, on en donne aussi quelques-unes sur *Théodore*; mais un commentaire n'est pas un panégyrique : on doit au public la vérité dans toute son étendue.

P. 134. *Après cela j'oserai bien dire que ce n'est pas contre des comédies pareilles aux nôtres que déclame saint Augustin.*

On sait assez que saint Augustin ignorait le grec; s'il avait connu cette belle langue, il n'aurait pas déclamé contre Sophocle; ou s'il eût déclamé contre ce grand homme, il eût été fort à plaindre.

P. 135. *Ils demeurent privés du plus agréable et du plus utile des divertissemens dont l'esprit humain soit capable.*

On ne peut rien dire de plus fort en faveur de l'art des Sophocle, dont Aristote a donné les règles; et il est bien honteux pour notre nation, devenue si critique après avoir été si barbare, que Corneille ait été obligé de faire l'apologie d'un art qui était si respectable entre ses mains.

Le grand Corneille traite ici avec une fierté qui sied bien à sa réputation et à son mérite, ces hommes bassement jaloux du premier des beaux-arts, qui colorent

leur envie du prétexte de la religion. Ils craignent que la nation ne s'instruise au théâtre, et que des hommes accoutumés à nourrir leur esprit de ce que la raison a de plus pur, et de ce que l'éloquence des vers a de plus touchant, ne deviennent indifférens pour de vaines disputes scolastiques, pour de misérables querelles, dans lesquelles on veut trop souvent entraîner les citoyens.

Ces ennemis de la société ont imaginé qu'un chrétien devait regarder *Cinna*, *les Horaces* et *Polyeucte* du même œil dont les pères de l'Église regardaient les mimes et les farces obscènes qu'on représentait de leur temps dans les provinces de l'empire romain.

On consulta sur cette question, dans l'année 1742, monsignor Cerati, confesseur du pape Clément XII, et du consistoire qui élut ce pape. J'ai heureusement retrouvé une partie de sa réponse, écrite de sa main, commençant par ces mots : *I concilii e i padri;* et finissant par ceux-ci, *Giovan Battista Andreini;* et voici la traduction fidèle des principaux articles de sa lettre :

« Les conciles et les Pères qui ont condamné la co-« médie, comme il paraît par le troisième article du « concile de Carthage de l'an 397, entendaient les re-« présentations obscènes, mêlées de sacré et de pro-« fane, la dérision des choses ecclésiastiques, les blas-« phèmes, etc.

« Les comédies, dans des temps plus éclairés, ne fu-« rent pas de ce genre. C'est pourquoi saint Thomas, « Quest. 168, Art. III, parlant de la comédie, s'exprime « ainsi :

« *Officium histrionum, ordinatum ad solatium ho-*

« *minibus exhibendum, non est secundùm se illicitum,*
« *nec sunt in statu peccati; dummodò moderatè ludò*
« *utantur, id est non utendo aliquibus illicitis verbis,*
« *vel factis; et non adhibendo ludos negotiis et tem-*
« *poribus indebitis.*

« L'emploi des comédiens institué pour donner quel-
« que délassement aux hommes, n'est pas en soi illicite;
« ils ne sont point dans l'état de péché, pourvu qu'ils
« usent honnêtement de leurs talens, c'est-à-dire, qu'ils
« évitent les mots et les actions défendus, et qu'ils ne
« représentent point dans les temps qui ne sont point
« permis.

« Caëtan, en commentant ce passage, conclut : *donc*
« *l'art des comédiens qui se contiennent dans les*
« *bornes, n'est point condamnable, mais permis.*

« Saint Antonin, archevêque de Florence, dans sa
« Somme théologique, Partie III, Titre 8, Chap. IV, dit :

« Au temps de saint Charles Borromée, il fut dé-
« fendu à certains comédiens de représenter sur le
« théâtre de Milan. Ils allèrent trouver saint Charles,
« et obtinrent de lui un décret portant permission de
« représenter des comédies dans son diocèse, en obser-
« vant les règles prescrites par saint Thomas; il se fit
« présenter tous les sujets des scènes qu'ils jouaient im-
« promptu, et il leur fit jurer que toutes les nouvelles
« scènes qu'ils mêleraient à celles dont il avait vu la dis-
« position, seraient aussi honnêtes et aussi décentes
« que les autres.

« L'usage de l'Italie est de permettre toutes les repré-
« sentations qui ne portent point de scandale. On joue
« des pièces à Rome, dans de certains temps, et parti-
« culièrement dans des colléges. Les comédiens appro-

« chent des sacremens, et on ne trouve aucune bulle ni « aucun décret des papes qui les en privent. On leur « donne la sépulture dans les églises comme à tous les « autres bons catholiques, avec toutes les cérémonies « sacrées, *con tutte le sacre fonzioni.*

« Nicolò Barbieri rapporte qu'Isabella Andreini reçut « à Lyon beaucoup d'honneurs, qu'elle y fut enterrée « avec pompe, et que son corps fut accompagné des « principaux de la ville, qui firent graver son épitaphe « sur le bronze.

« L'empereur Mathias donna des lettres de noblesse « à Pierre Cequini. Jean-Baptiste Andreini fut de l'Aca- « démie de Mantoue, et capitaine des chasses.

« Le même Nicolò Barbieri rapporte que Rinoceronte, « comédien, mourut de son temps en odeur de sainteté. »

Si Lope de Vega et Shakespeare ne furent pas regardés comme de saints personnages, personne au moins, ni à Madrid ni à Londres, ne reprocha à ces deux célèbres auteurs d'avoir représenté leurs ouvrages selon l'usage des anciens Grecs nos maîtres. Le fameux docteur Ramon, le licencié Michel Sanchez, le chanoine Mira de Mezeva, le chanoine Tarraga, firent beaucoup de comédies, presque toutes estimées, et leurs fonctions de prêtres n'en furent pas interrompues. Plusieurs prêtres en France en ont fait, témoin le cardinal de Richelieu, l'abbé Boyer, l'abbé Genest, aumônier de madame la duchesse d'Orléans, et tant d'autres. Enfin l'art doit être encouragé, l'abus de l'art seul peut avilir.

Pour dernière preuve incontestable, rapportons la déclaration de Louis XIII du 16 avril 1641, enregistrée au parlement; elle dit expressément:

« Nous voulons que l'exercice des comédiens, qui

« peut innocemment détourner nos sujets de diverses « occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à « blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le com« merce public. »

C'est en vertu de cette déclaration que Louis XIV maintint Floridor, sieur de Soulas, dans la possession de sa noblesse, par arrêt du conseil du 10 septembre 1668. En bonne foi, peut-on flétrir un pensionnaire du roi, déclaré gentilhomme par le roi, pour avoir rempli des fonctions dont le roi lui ordonne expressément de s'acquitter? il est mis en prison s'il ne joue pas; il est excommunié s'il joue. Voilà un bel exemple de nos contradictions. En faut-il davantage pour confondre ceux qui se déclarent contre nos spectacles, autant par ignorance que par mauvaise volonté?

THÉODORE,

VIERGE ET MARTYRE,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

Il est vrai que cette pièce ne mérite aucun commentaire. Elle pèche par l'indécence du sujet, par la conduite, par la froideur, par le style. On ne fera que très peu de remarques.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 3. **Mon père est gouverneur de toute la Syrie.**

Dans *Polyeucte*, Félix est gouverneur de *toute* l'Arménie, et ici Valens est gouverneur de *toute* la Syrie. Un mot de trop gâte un beau vers, et rend un médiocre mauvais.

V. 4. **Et comme si c'était trop peu de flatterie,**
Moi-même elle m'embrasse, etc.

Trop peu de flatterie de donner le gouvernement *de toute la Syrie! et la fortune qui embrasse Placide!* quelles expressions! quel style! quelle négligence!

V. 7. **Certes, si je m'enflais de ces vaines fumées**
Dont on voit à la cour tant d'âmes si charmées....

Il faut convenir que ce style est bas et incorrect; et malheureusement la plus grande partie de la pièce est écrite dans ce goût.

On a exigé un commentaire sur toutes les pièces de Corneille, mais toutes n'en méritent pas. Que verra-t-on

par ce commentaire? que nul auteur n'est jamais tombé si bas, après être monté si haut. La seule consolation d'un travail si ingrat, est que du moins tant de fautes peuvent être de quelque utilité. Elles feront voir aux étrangers que les beautés ne nous aveuglent pas sur les défauts; que notre nation est juste en admirant, et en désapprouvant; et les jeunes auteurs, en voyant ces chutes déplorables et si fréquentes, en seront plus sur leurs gardes.

V. 9. **Si l'éclat des grandeurs avait pu me ravir,**
J'aurais de quoi me plaire et de quoi m'assouvir.

Un éclat qui peut ravir! un homme qui aurait de quoi se plaire et de quoi s'assouvir! Nul auteur n'a jamais écrit plus mal et mieux. Voilà pourquoi on disait que Corneille avait un démon qui fit pour lui les belles scènes de ses tragédies, et qui lui laissa faire tout le reste.

V. 12. **A moins que de leur rang, le mien ne saurait croître,**

n'est pas français. Un rang ne croît pas; on passe, on s'élève d'un rang à un autre.

V. 14. **On y monte souvent par de moindres degrés,**

n'est pas plus exact que le reste; on ne monte pas à un titre.

V. 15. **Mais ces honneurs pour moi ne sont qu'une infamie,**
Parce que je les tiens d'une main ennemie.

Parce que, est une conjonction dure à l'oreille et traînante en vers; il faut toujours l'éviter: mais quand il est répété, il devient intolérable. On pardonne toutes ces fautes dans des ouvrages remplis de beautés comme les précédens.

V. 19. . . . . **Ce cœur n'est point à vendre.**

On peut dire dans le style noble, *vendre son sang*,

vendre son honneur à la fortune; mais *un cœur à vendre* est bas.

V. 25. Va plus outre,

terme autrefois familier, et qui n'est plus français.

V. 26. Joins le vouloir des dieux à leur autorité.

Pourquoi *le vouloir des dieux?* Cet hymen n'est point ordonné par un oracle; les *dieux* sont ici de trop; *le vouloir* n'est plus d'usage.

V. 27. Assemble leur faveur, assemble leur colère.

Il faudrait *leurs faveurs* au pluriel, parce qu'on ne peut assembler une seule chose.

V. 37. Sitôt qu'à son parti le bonheur eut manqué,
Sa tête fut proscrite et son bien confisqué.

Toutes ces expressions sont faibles, prosaïques et rampantes.

V. 45. Et depuis ce moment Marcelle a fait chez nous
Un destin que tout autre aurait trouvé fort doux.

Style bas et négligé de la comédie. En voilà assez sur le style de la pièce, dont les fautes ne sont rachetées par aucun morceau sublime. Nous nous contenterons de remarquer les endroits moins faibles que les autres. Il est étrange que Corneille ait senti le vice de son sujet, et qu'il n'ait pas senti le vice de sa diction.

V. 57. Puisque avec tant d'effort on vous voit travailler
A mettre ailleurs l'éclat dont elle doit briller....

Travailler à mettre ailleurs un éclat!

V. 59. . . . . Votre âme ravie
Lui veut donner ce trône élevé pour Flavie.

Le terme de *trône* ne peut jamais convenir à un gouverneur de province.

V. 63. Flavie au lit malade en meurt de jalousie.

Ce style prosaïque est inadmissible dans le tragique;

la poésie n'est faite que pour déguiser et embellir tous ces détails. Voyez comment Racine rend la même idée :

> Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
> Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire.

V. 72. Chaque jour pour l'aigrir je vais jusqu'à l'outrage.

Il n'était pas nécessaire que Placide outrageât tous les jours sa belle-mère qui veut lui donner sa fille. Ce sont là des mœurs révoltantes, et qui rendent tout d'un coup le premier personnage odieux.

Nous ne parlerons plus guère du style; nous nous en tiendrons à l'art de la tragédie. Il n'y a rien de tragique dans cette intrigue; c'est un jeune homme qui ne veut point de la femme qu'on lui offre, et qui en aime une autre qui ne veut point de lui; vrai sujet de comédie, et même, sujet trivial. Nous avons déjà remarqué que les gens peu instruits croient que Racine a gâté le théâtre en y introduisant ces intrigues d'amour. Mais il n'y a aucune pièce de Corneille dont l'amour ne fasse l'intrigue. La seule différence est que Racine a traité cette passion en maître, et que Corneille n'a jamais su faire parler des amans, excepté dans *le Cid*, où il était conduit par un auteur espagnol. Ce n'est pas l'amour qui domine dans *Polyeucte;* c'est la victoire que remporte Pauline sur son amant; c'est la noblesse de Sévère.

SCÈNE II.

V. 1. Ce mauvais conseiller toujours vous entretient!

Cette scène de bravade entre Marcelle et Placide paraît contre toute bienséance. C'est une picoterie bourgeoise; et des bourgeois bien élevés parleraient plus noblement. Marcelle querelle Placide, tandis qu'elle devrait tâcher de lui plaire. Quel rôle désagréable que

celui d'une femme qui veut à toute force qu'on épouse sa fille, qui dit des injures grossières à celui dont elle veut faire son gendre, et qui en essuie de plus fortes ! Marcelle dit que Placide a le cœur trop bas pour aimer en bon lieu ; qu'il a une âme vile et basse : Placide répond sur le même ton : cela seul devait faire tomber la pièce, qui d'ailleurs est une des plus mal écrites.

V. 48. Un bienfait perd sa grâce à le trop publier.

Racine a imité heureusement ce vers dans *Iphigénie*.

Un bienfait reproché tint toujours lieu d'offense.

SCÈNE III.

Corneille avoue la faiblesse et la lâcheté de Valens; mais comment ne sentait-il pas que le rôle de Marcelle révoltait encore davantage ?

V. 13. De ce feu turbulent l'éclat impétueux
N'est qu'un faible avorton d'un cœur présomptueux.

Si on assemblait des mots au hasard, il est à présumer qu'ils ne s'arrangeraient pas plus mal.

SCÈNE V.

V. *dern.* Jetez un peu de haine où règne tant d'amour.

Je ne parle pas des termes impropres, des locutions vicieuses dont cette pièce fourmille. Je laisse à part ces vers barbares :

Si son ordre n'agit, l'effet ne s'en peut voir,
Et je pense être quitte y fesant mon pouvoir.
Faire votre pouvoir avec tant d'indulgence....
Déployez-la, madame, à le faire haïr, etc. etc.

Mais il faut avouer que malheureusement de cent tragédies françaises il y en a quatre-vingt-dix-huit fondées sur un mariage qu'une des parties veut, et que

l'autre ne veut pas. C'est l'intrigue de toutes les comédies. C'est une uniformité qui fait tout languir. Les femmes, dit-on, qui fréquentent nos spectacles, et qui seules y attirent les hommes, ont réduit tous les auteurs à ne marcher que dans ce chemin qu'elles leur ont tracé, et Racine seul est parvenu à répandre des fleurs sur cette route trop commune, et à embellir cette stérilité misérable. Il est à croire que le génie de Corneille aurait pris une autre voie s'il avait pu secouer le joug, si l'on avait représenté la tragédie ailleurs que dans un vil jeu de paume, où les courtauds de boutique allaient pour cinq sous, si la nation avait eu quelque connaissance de l'antiquité, si Paris avait pu alors avoir quelque chose d'Athènes.

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. Marcelle n'est pas loin, et je me persuade
Que son amour l'attache auprès de sa malade.

Sa malade et *Marcelle qu'on verra venir dans un moment ou deux*, sont toujours le style de la comédie.

SCÈNE II.

Cette scène, aux vices de la diction près, n'est pas répréhensible. Les sentimens et le caractère de Théodore s'y développent.

V. *dern.* .... Quittons ce discours, je vois venir Marcelle.

Rien n'est plus froid et plus déplacé dans le tragique que ces scènes dans lesquelles un confident parle à une femme en faveur de l'amour d'un autre. C'est ce qu'on a tant reproché à Racine dans son *Alexandre*, où

Éphestion paraît en *fidèle confident du beau feu de son maître*. Rien n'a plus avili notre théâtre, et ne l'a rendu plus ridicule aux yeux des étrangers que ces scènes d'ambassadeurs d'amour. Heureusement il y en a peu dans Corneille.

SCÈNE IV.

V. 54. Plutôt que dans son lit j'entrerais au tombeau.

On retrouve dans quelques vers de cette scène, l'auteur des beaux morceaux de *Polyeucte*. Mais une fille de qualité qui veut mourir vierge est fort bonne pour le couvent, et fort mauvaise pour le théâtre.

Au reste, *l'amour qui brûle sans luire*, Cléobule qu'on voit *aller tant et venir*, un reste de scrupule que Marcelle *tient pour ridicule*, sont des façons de parler si basses, si choquantes, qu'elles dégoûteraient tout lecteur, quand même la pièce serait bien faite.

V. *dern*. Mais demeurez; il vient.

L'auteur dit, avec une candeur digne de lui, qu'une femme sans grande passion ne pouvait faire un grand effet. On ne peut sans doute s'intéresser à elle; mais on s'intéresse beaucoup moins à Marcelle. Son caractère indigne et son ton ironique et insultant dégoûtent.

SCÈNE VI.

V. 6. Ah! que vous savez mal comme il faut se venger!

Ce ne sont plus, on l'a déjà dit, les expressions que nous examinons. Il faut plaindre ici la faiblesse de l'esprit humain. C'est l'auteur de *Cinna* qui met dans la tête d'un Romain qu'on ne doit se venger d'une princesse qu'en l'envoyant dans un mauvais lieu; et c'est à sa femme qu'il tient ce langage!

Au reste, on doute fort que cette aventure soit vraie. Ces contes qu'on nous fait des jeunes et belles chrétiennes condamnées à la prostitution, sont l'opposé des mœurs et des lois romaines. Une nation qui condamnait les vestales à être enterrées toutes vives pour une faiblesse, n'avait garde de permettre qu'on prostituât des princesses à des soldats pour cause de religion. On pourrait mettre un événement au théâtre, si, sans être vrai, il avait été vraisemblable; mais il faudrait surtout qu'il fût noble et tragique : celui-ci est faux, ridicule et abominable. Il est tiré de ces légendes qui sont la honte de l'esprit humain.

V. 30. **Et le désespérer, ce n'est pas l'acquérir.**

Comme si on ne désespérait pas ce Placide en envoyant au b..... une fille respectable qu'il veut épouser! Valens ne savait-il pas qu'on peut avec le temps pardonner le meurtre, et qu'on ne pardonne jamais les affronts?

V. 54. **Je me saurai bientôt venger d'elle et de vous.**

Voilà une impertinente créature : elle menace son mari qui veut la venger. Si elle n'entend point de quoi il s'agit, c'est une grande sotte.

SCÈNE VII.

V. 32. **Dis-lui qu'à tout le peuple on va l'abandonner;**
Tranche le mot enfin, que je la prostitue.

Ce vers, et le mot *prostitue*, présentent l'image la plus dégoûtante, la plus odieuse et la plus sale. Cela ne serait pas souffert à la Foire. Voilà pourtant le nœud de la pièce. On ne sort point d'étonnement que le même homme qui a imaginé le cinquième acte de *Rodogune* ait fait un pareil ouvrage.

ACTE III.

SCÈNE PREMIÈRE.

A la fin. Soit que vous contraigniez pour vos dieux impuissans
Mon corps à l'infamie, ou ma main à l'encens,
Je saurai conserver d'une âme résolue
A l'époux sans macule une épouse impollue.

Qui aurait jamais pu s'attendre à voir une âme résolue conserver une épouse impollue à l'époux sans macule? Jusqu'où Corneille s'est-il oublié! jusqu'à quel abaissement est-il descendu! Ce n'est pas seulement l'excès du ridicule qui étonne ici, c'est la résignation de cette bonne fille qui prend son parti d'aller dans un mauvais lieu s'abandonner à la canaille, et qui se console en songeant qu'elle n'y consentira pas.

Dieu soit, Dieu soit, dit le saint personnage,
Dieu soit loué! je l'ai fait sans péché.

SCÈNE III.

V. 9. Et lorsque vous pourviez jouir de vos dédains,
Si j'osais quelquefois les nommer inhumains,
Je les justifiais dedans ma conscience, etc.

Voilà comme Corneille parle d'amour quand il n'est pas guidé par Guillem de Castro, et quand il n'a que l'amour à faire parler; c'est le style des romans de son temps; c'est le style de ses comédies. Rien n'est plus insipide, plus bourgeois, plus dégoûtant, que le langage purement amoureux qui a déshonoré toujours le Théâtre Français. Racine, au moins, par la pureté de sa diction, par l'harmonie des vers, par le choix des mots, par un style aussi soigné que naturel, ennoblit un peu ce petit genre, et réchauffe la froideur de ce langage. Je ne parle pas ici de cet amour passionné, fu-

rieux, terrible, qui entre si bien dans la vraie tragédie; je parle des déclarations d'Antiochus, de Xipharès, de Pharnace, d'Hippolyte; je parle des scènes de coquetterie; je parle de ces amours plus propres à l'idylle et à la comédie qu'à la tragédie, dont il a seul soutenu la faiblesse par le charme de la poésie, et par des sentimens vrais et délicats, inconnus à tout autre qu'à lui.

V. 63. N'espérez pas, seigneur, que mon sort déplorable
Me puisse à votre amour rendre plus favorable, etc.

Ce couplet de Théodore est fort beau, quoique trop long, et quoiqu'il y ait une affectation condamnable à parler d'un amant qui s'unit à ce qu'il aime, si fortement qu'il en fait une part de lui-même. Mais pourquoi Corneille a-t-il réussi dans ce morceau? C'est que les sentimens y sont grands, c'est que l'objet en serait vraiment tragique, s'il n'était pas avili par le ridicule honteux de la prostitution. Toutes les fois que Corneille a quelque chose de vigoureux à traiter, on le retrouve; mais ces beaux morceaux sont perdus.

V. 149. Mettez en sûreté ce qu'on va vous ravir.

C'est toujours l'idée de la prostitution.

V. 150. Vous n'êtes pas celui dont Dieu s'y veut servir;
Il saura bien sans vous en susciter un autre,
Dont le bras moins puissant, mais plus saint que le vôtre,
Par un zèle plus pur se fera mon appui....

Elle est donc déjà informée que Didyme entrera dans le mauvais lieu pour sauver son honneur.

SCÈNE IV.

MARCELLE.

V. 2. . . . . Je vous suis importune
De mêler ma présence aux secrets des amans,
Qui n'ont jamais besoin de pareils truchemans.

PAULIN.

Madame, on m'a forcé de puissance absolue.

MARCELLE.

L'ayant soufferte ainsi, vous l'avez bien voulue.

Il n'y a rien de plus indécent, de plus révoltant, de plus atroce, de plus bas, de plus lâche, que cette Marcelle qui vient insulter à cette prostituée. Du moins elle devrait épargner les solécismes et les barbarismes. *On a forcé Paulin de puissance absolue, et il l'a bien voulue.*

SCÈNE V.

V. 8. Vous trouvez, je m'assure, en un si digne lieu
Cet objet de vos vœux encor digne d'un Dieu?

Que dites-vous d'un b..... que cette dame appelle *un digne lieu?*

V. *dern.* Allez sans plus rien craindre, ayant pour vous Marcelle.

Cette scène est une des plus étranges qui soient au Théâtre Français. *Rendez une visite de civilité à ma fille, sinon je vais prostituer votre maîtresse aux portefaix d'Antioche.* C'est la substance de cette scène et l'intrigue de la pièce : disons hardiment qu'il n'y a jamais rien eu de si mauvais en aucun genre ; il ne faut pas ménager les fautes portées à cet excès.

ACTE IV.

SCÈNE II.

V. 16. Tout fait peur à l'amour, c'est un enfant timide.

Il ne manquait aux étonnantes turpitudes de cette pièce que la mauvaise plaisanterie du madrigal, *l'amour est un enfant timide.*

V. 21. Va, dis-lui que j'attends ici ce grand succès,
Où sa bonté pour moi paraît avec excès.

Qui aurait pu s'attendre, en voyant *Cinna* et les belles scènes des *Horaces*, que peu d'années après, quand le génie de Corneille était dans toute sa force, il mettrait sur le théâtre une princesse qu'on envoie dans un mauvais lieu, et un amant qui dit que *l'amour est un enfant timide?*

SCÈNE IV.

V. 71. Il leur jette de l'or ensuite à pleines mains.

Comment a-t-on pu hasarder un tel récit sur le théâtre tragique! Ce Didyme, à la vérité, n'entre dans ce mauvais lieu qu'avec une louable intention; mais le récit fait le même effet que si Didyme n'était qu'un débauché. Ce n'est pas la peine de pousser plus loin nos remarques: plaignons tout esprit abandonné à lui-même, et n'en estimons pas moins l'âme du grand Pompée et celle de Cinna.

V. *dern.* A son zèle, de grâce, épargnez cette honte.

Voilà donc la gouvernante d'Antioche qui livre la princesse à la canaille, et la canaille se dispute à qui l'aura. Voilà un homme qui leur jette de l'argent pour avoir la préférence. Il est vrai que c'est à bonne intention; mais on ne peut le deviner, et cette bonne intention est un ridicule de plus. On a osé nommer tragédie cet étrange ouvrage, parce qu'il y a du sang répandu à la fin. Comment osons-nous, après cela, condamner les pièces de Lope de Vega et de Shakespeare? Ne vaut-il pas mieux manquer à toutes les unités, que de manquer à toutes les bienséances, et d'être à la fois froid et dégoûtant?

SCÈNE V.

V. 1. **Eh bien! votre parente, elle est hors de ces lieux**
Où l'on sacrifiait sa pudeur à nos dieux? —
Oui, seigneur.

On ne voit ici que l'apparence de la prostitution : l'apparence est trompeuse; mais cela ressemble à des énigmes dont les vers annoncent une ordure, et dont le mot est honnête; jeu de l'esprit, honteux, et fait pour la populace.

V. 24. **Sous l'habit de Didyme elle-même est sortie.**

Je dois remarquer ici, en général, que toutes ces petites tromperies, des changemens d'habits, des billets qu'on entend en un sens et qui en signifient un autre, des oracles même à double entente, des méprises de subalternes qui ont mal vu, ou qui n'ont vu que la moitié d'un événement, sont des inventions de la tragédie moderne; inventions petites, mesquines, imitées de nos romans; puérilités inconnues à l'antiquité, et dont il faut couvrir la faiblesse par quelque chose de grand et de tragique, comme vous avez vu, dans *les Horaces*, la méprise d'une suivante produire les plus grands mouvemens. Le vieil Horace n'est admirable que parce qu'une domestique de la maison a été trop impatiente; c'est là créer beaucoup de rien; mais ici c'est entasser petitesses sur petitesses.

ACTE V.

SCÈNE VIII.

V. *dern.* **Ne crains rien. Mais, ô dieux! que j'ai moi-même à craindre!**

CETTE fin est funeste, mais elle n'est nullement touchante. Pourquoi? parce qu'on ne s'intéresse à per-

sonne. A quoi bon intituler *tragédie chrétienne* ce malheureux ouvrage? Supposons que Théodore fût de la religion de ses pères, Marcelle n'en est pas moins furieuse de la perte de sa fille, que Placide a dédaignée, et qui est morte de la fièvre; elle n'en tue pas moins Théodore; elle ne s'en tue pas moins elle-même; Placide aussi ne s'arrache pas moins la vie, et le tout aux yeux du maître de la maison, le plus imbécille qu'on ait jamais mis sur le théâtre tragique. Voilà quatre morts violentes, et tout est froid. Il ne suffit pas de répandre du sang, il faut que l'âme du spectateur soit continuellement remuée en faveur de ceux dont le sang est répandu. Ce n'est pas le meurtre qui touche, c'est l'intérêt qu'on prend aux malheureux. Jamais Corneille n'a cherché cette grande et principale partie de la tragédie; il a donné tout à l'intrigue, et souvent à l'intrigue plus embrouillée qu'intéressante. Il a élevé l'âme quelquefois; il a excité l'admiration, il a presque toujours négligé les deux grands pivots du tragique, la terreur et la pitié. Il a fait très rarement répandre des larmes.

EXAMEN DE THÉODORE.

(Tome v, page 238.)

Page 238. *La représentation de cette tragédie n'a pas eu grand éclat.*

Elle devrait avoir fait beaucoup de bruit; la prostitution avait dû révolter tout le monde. Les comédiens aujourd'hui n'oseraient représenter une pareille pièce, fût-elle parfaitement écrite.

P. 240. *Placide en peut faire naître, et purger ensuite ces forts attachemens d'amour qui sont cause de son malheur.*

Placide ne peut rien purger; et il serait à souhaiter que Corneille eût purgé le recueil de ses Œuvres de cette infâme pièce, si indigne de se trouver avec *le Cid* et *Cinna*.

FIN DU TOME Ier DES COMMENTAIRES SUR CORNEILLE.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE.





